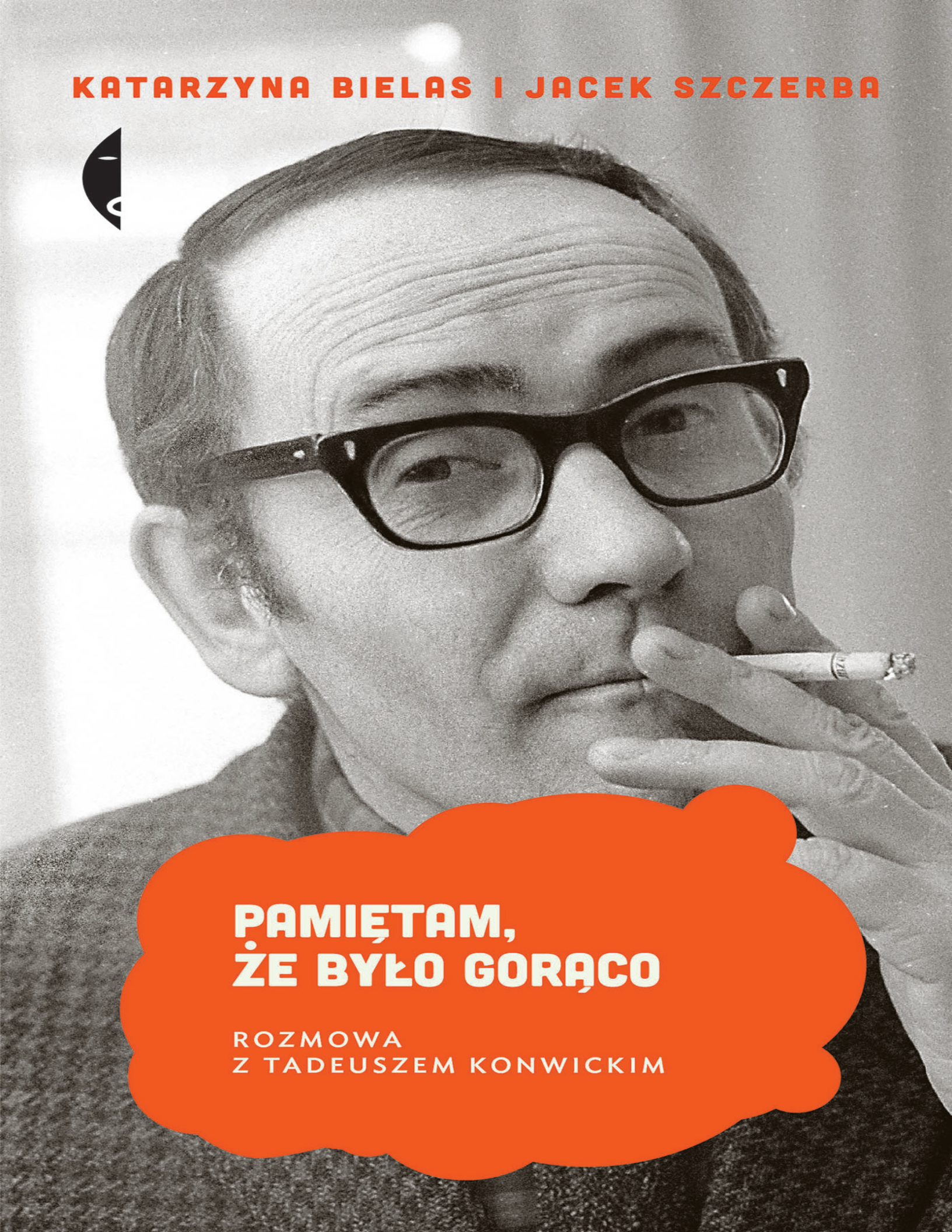
KATARZYNA BIELAS I JACEK SZCZERBA



PAMIĘTAM, ŻE BYŁO GORĄCO

ROZMOWA
Z TADEUSZEM KONWICKIM

Już w księgarniach:

Jacek Kleyff *Rozmowa*

Dariusz Zaborek *Czesałam ciepłe króliki.*
Rozmowa z Alicją Gawlikowską-Świerczyńską

Katarzyna Kubisiowska *Rak po polsku.*
Rozmowa z Justyną Pronobis-Szczylik
i Cezarym Szczylikiem

Paweł Smoleński *Szcze ne wmerła i nie umrze.*
Rozmowa z Jurijem Andruchowyczem

Następna książka w serii:

Marcin Rotkiewicz *Mózg i błazen.*
Rozmowa z Jerzym Vetulanim

KATARZYNA BIELAS I JACEK SZCZERBA

PAMIĘTAM, ŻE BYŁO GORĄCO

Rozmowa z Tadeuszem Konwickim

wydawnictwo czarne

Wołowiec 2015

Wszelkie powielanie lub wykorzystanie niniejszego pliku elektronicznego inne niż autoryzowane pobranie w zakresie własnego użytku stanowi naruszenie praw autorskich i podlega odpowiedzialności cywilnej oraz karnej.

Projekt okładki Fajne Chłopaki
Fotografia na okładce © by Andrzej Pisarski / Fotonova
Projekt typograficzny Robert Oleś / d2d.pl

Wybór zdjęć Katarzyna Bułtowicz

Copyright © by Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba, 2001

Redakcja 1 wydania Joanna Gromek
Korekty Małgorzata Poździk / d2d.pl, Sandra Trela / d2d.pl
Redakcja techniczna i skład Robert Oleś / d2d.pl
Skład wersji elektronicznej Janusz Oleś / d2d.pl

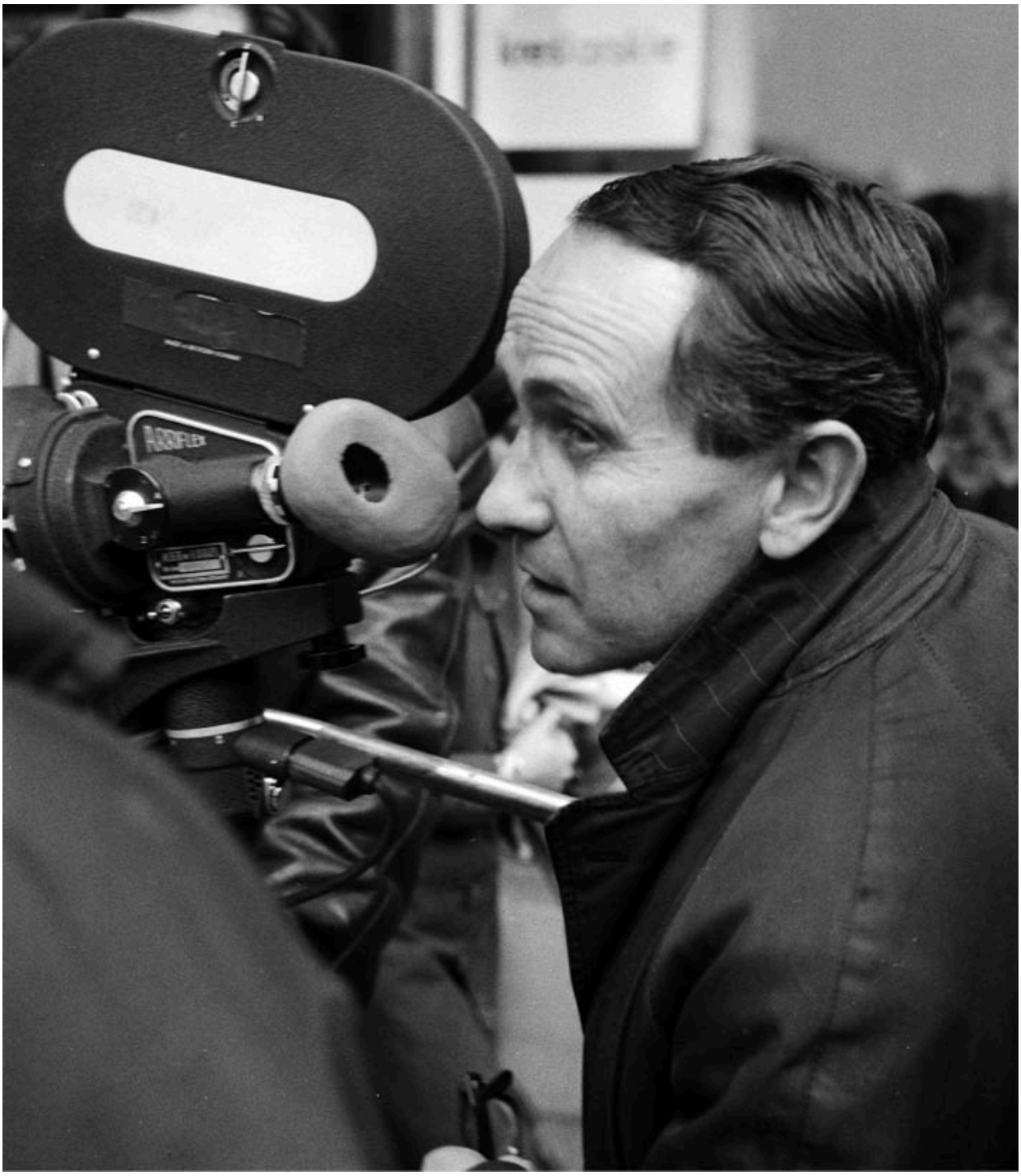
ISBN 978-83-8049-085-7

Spis treści

Seria
Strona tytułowa
Strona redakcyjna

I A może ja jestem Marsjaninem?
II Pomóc kolegom reżyserom
III Jak go sparło, to niech robi
IV Nie stroniliśmy od gazownictwa
V Inny naród się pokazał
VI W stop-klatce wojny
VII Hydraulicy kontra druciki
VIII Pierwsze słowo decyduje
IX Sam siebie atakujesz
X Nie widzieli mnie piszącego
XI Duchy z krwi i kości
XII O jedenastej, z uderzeniem Big Bena
XIV Przeminęło z wiadrem
XV Uchylić kapelusza i odejść
XVI Skrzypienie osi Ziemi
XVII I jeszcze mruczał z zadowolenia
XVIII Gdybym pochodził z Bydgoszczy
XIX Romantyk w Angoli
XX Byle szmirus jedzie na magii
XXI Majsterek odrąbujący gałęzie
XXII Tajemnica powtórzenia życia
XXIII Pani Konwicka
XXIV Kto powiedział – kasjer dupa?

Źródła fotografii
Kolofon



[^] Tadeusz Konwicki na planie *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971)

I

A może ja jestem Marsjaninem?

KATARZYNA BIELAS I JACEK SZCZERBA: Jest Pan warszawskim pisarzem, rodem z Wileńszczyzny. Żywym klasykiem. Pana książki należą do szkolnych lektur. Od większości pisarzy różni się Pan jednak także tym, że w ciągu trzydziestu lat nakręcił Pan sześć filmów fabularnych i jedną trzecią siódmego, nowelowego. Proszę powiedzieć, kiedy poczuł Pan, że chce być reżyserem.

TADEUSZ KONWICKI: Nie pamiętam, dlatego przytoczę anegdotę wyczytaną u Władysława Kopalińskiego, którego znam od lat, bardzo szanuję i którego czasem okradam z różnych rzeczy. On, o dziwo, albo nie spostrzega moich złodziejstw, albo traktuje mnie ulgowo. Otóż, starego grenadiera napoleońskiego pytano kiedyś o wyprawę na Moskwę, w tym zimnie, mrozach, gigantycznych śniegach: „Jak tam było?”. A on mówi: „Nic nie pamiętam, ale pamiętam, że było gorąco”.

Więc ja też nic nie pamiętam, ale pamiętam, że było gorąco.

Film we mnie siedział od przed wojny. Ciągnął mnie, miał w sobie jakąś magię. Co do reżyserii, to musicie pamiętać, że jako literat pracowałem – jeśli zgodzicie się to nazwać pracą – w samotności. Wejście w ekipę filmową było dla mnie wydarzeniem o dużym znaczeniu psychologicznym. Dawało możliwość wycieczki w inny wymiar, w inne układy międzyludzkie. Stykałem się z nowymi ludźmi funkcjonującymi na różnych szczeblach świadomości – od wyrafinowanych intelektualistów, może nawet zboczeńców, aż do tak zwanych prostych ludzi: stolarzy, wózkarzy. Z tymi ludźmi trzeba się ułożyć, umieć stworzyć dobrą atmosferę na planie. Ja czarowałem ekipę w ten sposób, że udawałem poczciwca z Wilna. Mówiłem: „Ja nic nie wiem, nic nie umiem, jeśli mi nie pomożecie, to zginę”. I wszyscy starali się pomóc, ofiarowywali z siebie, co mają najlepszego.

Skłonność do przechodzenia od pisania do reżyserowania wyjaśnili dość wszechstronnie ludzie Nowej Fali we Francji, którzy – jak wiecie – wyszli z dziennikarstwa, z publicystyki. Ja też zaczynałem od recenzenctwa. Oni powoływali się na swoje dzieciństwo i młodość – na to że przed wojną chodzili do kina, że je kochali, uwielbiali. Mógłbym się przyłączyć do tego chóru.

Wyobraźcie sobie Wilno przed wojną. Troszkę zażenowany podam wam, że miało wtedy bodaj sto sześćdziesiąt tysięcy ludności. Mnie, przyjeżdżającemu albo przychodzącemu z Kolonii Wileńskiej, wydawało się Manhattanem, Singapurem, potworną metropolią. Pamiętam, jak się wściekłem, gdy u generała Jerzego Kirchmayera przeczytałem, że kiedy on, jako młody oficer z Poznania, został skierowany do Wilna, to na miejscu osłupiał, bo zobaczył wschodnie miasteczko z drewnianymi chodnikami. Szybko jednak Kirchmayerowi wybaczyłem, bo polubił Wilno.

To były czasy, kiedy gramofon był zbytkiem. Radia lampowe dopiero wchodziły w użycie. U wujka było radio, które traktowaliśmy jak świętość. Kino nie było łatwo osiągalne, bo sporo kosztowało. Jak już do niego weszliśmy, to siedzieliśmy po trzy seanse z rzędu. Kino amerykańskie miało się wtedy dobrze – byli gangsterzy, romantyczne dramaty. Jak człowiek wychodził z kina, to do domu nie mógł trafić, taki był odurzony i omamiony.

Powiem skromnie, żeby was, ludzi z Kongresówki, nie upokarzać, że przed wojną w Wilnie produkowano rocznie dwanaście–trzynaście filmów w języku jidysz. Wystarczy?

Z kin pamiętam kino parafialne na Zawalnej, gdzie za dwadzieścia groszy siedziało się na zydlach. Mój kolega miał tatę wyższego urzędnika kolejowego. Tatuś dawał jemu i mnie *passe-partout* do kina kolejowego niedaleko dworca. Czasem, mimo niezamożności, dostawałem się na film za własne fundusze. Pamiętam, była zdaje się premiera filmu ze Szczepciem i Tońciem. Kino – „Pan”, najdroższe w Wilnie, osiemdziesiąt groszy bilet. Ja, naiwny, przyjechałem z Kolonii z tymi osiemdziesięcioma groszami. A tu bilet kosztuje złotówkę, bo premiera. Tak zbaraniałem, że wyszedłem, i nie wiedziałem, jak trafić na dworzec. Patrzę, idzie zamaszyście podchorąży kawalerii: szynel do kostek, ostrogi, szabla. Ja do niego płaczliwym głosem:

„Proszę Pana, którędy na dworzec?”. „Przecież tu jest dworzec, coś taki ogłupiały?”. „Bo do kina chciałem”. „No i co? Dlaczego nie wszedłeś?”. „Bo bilet kosztuje złotówkę, a ja mam tylko osiemdziesiąt groszy”. „Chwileczkę – odsunął poły szynela, wyjął podkówkę. – Masz dwadzieścia groszy”. Ja się błyskawicznie zawinąłem, w ciągu trzydziestu sekund byłem z powrotem przy kasie i film zobaczyłem.

Potem przyszła okupacja i do kina się nie chodziło.

Miał Pan w dzieciństwie ulubionego bohatera filmowego?

Charlie Chaplina. Nauczył mnie jednej rzeczy: jak odróżnić fałsz moralny. Bo moralność jest jak utwór muzyczny, w którym można usłyszeć fałszywe tony. W filmach Chaplina jest mały szary człowieczek, a nad nim ogromna machina społeczno-państwowa, która stara się go dopaść i zgnoić. On z nią walczy i wychodzi zwycięsko. Racja jest po jego stronie. W polskich filmach często jest odwrotnie. Szydzi się w nich ze zwykłego człowieka. Na korzyść historii, która ma niby słuszność, państw, rządów, ideologii.

Dzięki Chaplinowi zorientowałem się, z kim trzymać, komu kibicować. Ja siebie stale widzę tak, jak siebie widział Chaplin. Weźmy na przykład *Gorączkę złota*. Tam w małej chatce wśród śniegów są grubas-potwór i Chaplin. Grubas z głodu zaczyna mieć przywidzenia. Chaplin wydaje mu się kurczakiem. Ja bardzo często mam wrażenie, że ludzie widzą we mnie kurczaka, którego można pożreć. Ktoś patrzy na mnie i zaraz myśli: „Jak ja mogę na tym facecie zarobić? Jak wykorzystać tę okazję?”.

Po wojnie, w latach czterdziestych, poszedł Pan w Krakowie na polonistykę, pisywał Pan recenzje filmowe w tygodniku „Odrodzenie”. Skąd takie właśnie wybory?

Słuchajcie, odtworzyć mój stan umysłowy i duchowy w owym czasie jest mi ciężko. Powiem tylko, że byłem studentem polonistyki i napisałem pracę seminaryjną o Zofii Nałkowskiej. W pracy tej zbeształem jej prozę, jako staroświecką, odchodzącą w niebyt, a zrobiłem to dlatego, że sam miałem w zanadrzu powieść epicką na czterech i pół strony maszynopisu. Osiągnąłem lapidarność, o jakiej ludzkość dotychczas nie słyszała.

Przypuszczam, że podobny stosunek miałem do ówczesnego kina, szczególnie polskiego. Były to przejawy tak zwanego młodzieńczego buntu, w moim przypadku mającego dużo z neurastenii.

Musicie zrozumieć tragizm tamtych czasów. Słyszeliście o Rafale Kalinowskim, uczestniku Powstania Styczniowego na Litwie, o Adamie Chmielowskim, bracie Albercie?

Zwróćcie uwagę, czym zajęli się ci skrachowani ludzie, gdy wyszli z Powstania: poszli w stronę spraw duchowych, zostali zakonnikami czy kapłanami. Teraz pomyślcie, że II wojna światowa była nie tylko atrakcyjna wizualnie, jak w amerykańskim kinie, ale że była to największa mordownia w historii. Moje pokolenie wyszło z niej przegrane. Dlatego ten czas, rok 1945 i parę następnych lat, był szukaniem sobie miejsca na tym świecie. Co robić? Jaką drogę wybrać? Ja też się kręciłem wokół kościołów krakowskich, byłem w stanie wewnętrznego uwznioślenia. Pamiętajcie, że z wileńskiego domu wyniosłem rygor religijny. Religijność u nas była surowa, obecna w każdej chwili życia.

Byliśmy wtedy w strasznym mozole moralnym. Kiedy wybierałem, co będę robił, nie siedziałem sobie jak panicz, nie przeglądałem kolorowych folderów. Ja przez jesień i początek zimy 1945 roku prawie nic nie jadłem, bo nie miałem grosza. W ciągu kilku miesięcy wzrok mi się tak popsuł, że dostałem coś minus trzy dioptrie. Staram się nie wyolbrzymiać, nie uderzać w patos, ale to były ciężkie czasy.

Nie dlatego pojechałem w którymś momencie budować Nową Hutę, że chciałem tworzyć nową Polskę, tylko pomyślałem sobie, że powrót do proletariackich, wileńskich korzeni być może będzie moją drogą. Mogłem też uciec na Zachód, były takie możliwości.

Myślał Pan o wstąpieniu do zakonu?

Opowiem wam coś, co wytłumaczy pewne zachowania.

Mamy po osiemnaście lat. Jesteśmy młodziutkimi partyzantami na leśnej polanie w środku puszczy. Wyrwaliśmy się, choć nam nie dawano. Nauczyciele nas od tego odstręczali, bo byli mądrzy, uważali, że muszą nas zachować, że będziemy kiedyś potrzebni temu krajowi. Leżymy na polanie, a dookoła obozy koncentracyjne, Holocaust Żydów wileńskich – w trzy tygodnie wymordowano ich na Ponarach. Litwini biją się z Polakami, Polacy biją się z Sowietami, Sowieci biją się z Łotyszami. Wszystko ocieka krwią, mordy, pożary. My sobie leżymy na trawie i dziwimy się głupocie tego

świata. Taka straszna hekatomba, dlaczego? Jak te pokolenia za nami były niemądre. Przecież to można urządzić sprawiedliwie, będzie braterstwo, współpraca, wszyscy będą się lubić, nie będzie różnic rasowych, plemiennych. Gdybym dziś powiedział coś takiego młodym biznesmenom, toby pospadali z krzeseł ze śmiechu.

Dlaczego myśmy tak myśleli? To się przecież nie brało z abstrakcji. Wtedy świat tak dostał w kość, że wszyscy żyli w jakimś wyżu moralnym. Możecie to sprawdzić, czytając literaturę wojenną, obozową czy łagrową – jak ludzie potrafili się pięknie znaleźć. W takim klimacie moralno-myślowym wydawało się, że wszystko da się zrobić. Byli, oczywiście, spekulanci, czarny rynek. Ludzie się rwali do życia, chcieli żyć normalnie, bawić się, jeździć, kochać się. Ale ten wyż moralny popychał nas w stronę metafizyki, a nawet mistycyzmu.

Trzeba było zaczynać życie od nowa. Co ja przyniosłem z Wilna do kraju poza fałszywymi dokumentami? Plecak, raczej pustawy, buty saperki, niemieckie, spodnie, marynarkę, czapkę polówkę i płaszcz. I resztki naiwności, że świat da się jednak urządzić rozumnie. Zwróćcie uwagę, że cała Europa była wtedy lewicowa, wszyscy liczący się artyści. To była reakcja na faszyzm, w Europie najdotkliwszy. O tym, co się działo w Związku Radzieckim mało kto wiedział. Na naszą postawę wpływały też osobiste cechy charakteru. Ja wyniosłem z domu skłonność do ascezy – nigdy niczego w życiu nie potrzebowałem. Tu może trochę przesadziłem: w latach sześćdziesiątych chciałem mieć samochód. Gdy się do niego dorwałem, taranowałem wszystko na drodze. Tramwaje przewracałem. Szybko mi to przeszło.

Moje ascetyczne usposobienie wciąż popycha mnie w stronę transcendencji, a nie ku życiowej dosłowności. W dosłowności nie mogłem nigdy daleko zajść z powodu klaustrofobii, która dopadła mnie, gdy umarł mój ojciec. Miałem wtedy trzy lata. Matka zaczęła pracować, wychodziła i zamykała mnie na cały dzień w domu. Czekałem na nią przy oknie. Wiedziałem, że jak zabrzmi syrena, to matka niedługo się pojawi. Odgłos syreny kojarzyłem z syreną z legend. Pamiętam, że niedaleko był neoklasycystyczny fronton jakiejś fabryki. Wydawało mi się, że na nim

siedzi ta syrena i z jakiegoś powodu wydaje ten dźwięk. Potem zaczęto mnie dawać do różnych krewnych na wychowanie i znów był problem z zamykaniem mnie w domu. Błagałem, żeby zostawili chociaż szparę w oknie.

Moja klaustrofobia jest nie tylko biologiczna, jest też intelektualna. Ja nie mogę żyć za długo w jednej konwencji. Po jakimś czasie zaczyna mnie to nudzić, drażnić. Dlatego nigdy, może nawet ze szkodą dla swoich interesów, nie byłem w żadnej klice, żadnej mafii. Zaliczano mnie co prawda do „pryszczatych". Miałem wtedy ogromne włosy i poczciwe oczy. Jak powiada Dostojewski: „Miał szczere oczy Słowianina, który kłamie". Ludzie o instynktach pedagogicznych rzucali się, żeby się mną zajmować. Ale tam też nie pasowałem do liturgii, do celebrowania lojalności grupy. Zawsze byłem jakby z boku. To wynika z mojego usposobienia. Przecież nie bez powodu pan Andrzej Titkow film o mnie nazwał *Przechodzień*.

[^] Pięcioletni Tadźka z Kolonii Wileńskiej (1931)

A może ja jestem troszkę Marsjaninem, który tu do was trafił przypadkowo i męczy się siedemdziesiąt kilka lat, co?

Gdy na początku 1947 roku przyjechałem do Warszawy, w ruinach istniały dwa czy trzy kina. Wieczorem stało przed nimi parę tysięcy ludzi, czekając zmiłowania Boskiego, albo konika. Pamiętam, jak mój kolega redakcyjny i literacki, doktor Jerzy Pomianowski, obecnie redaktor „Nowej Polszy", szedł do kina na Marszałkowskiej, dziś już nie istniejącego, waląc w ten zgrzebny tłum laską. Pomianowski odznaczał się wykwintną jak na owe czasy elegancją – kapelusz typu eden, czarna laseczka ze srebrną gałką – i bardzo donośnym głosem. To było straszne panisko, miał jeszcze takie „r" grasejujące. Ja lazłem za nim, bo powiedział, że mnie zaprowadzi. Biletera trącił laską w pierś i rzucił: „Ten młody człowiek jest ze mną". I tak dostaliśmy się do kina.

Ja, chytry lis, zacząłem się wtedy kręcić koło filmu. Najpierw jako recenzent z Bożej łaski, potem awansowałem – byłem w „Nowej Kulturze" kierownikiem działu filmowego – więc już zaproszenia, pokazy dla filmowców na Puławskiej i tak dalej.

W Pana recenzjach filmowych zdziwiło nas, że nie są one nastawione na objaśnianie sensu dzieła, czego można by oczekiwać od młodego polonisty. Pana teksty są fachowe: aktorzy, montaż, światło, muzyka.

Nie mylicie mnie z kimś innym? Zresztą, kto wie, może ja już wtedy wewnętrznie gotowałem się do abordażu, do skoku na pokład tego wątłego stateczku, jakim był film polski. Może mi się to marzyło i dlatego usiłowałem przesadnie popisać się swoją zażyłością z filmem.

Przyznam, że w latach 1948–1949 byłem światkiem filmowym strasznie zainteresowany. Jednak recenzentem byłem tylko tyle, co poetą. Napisałem w życiu sześć wierszy, z których trzy zostały opublikowane, a pozostałe trzy znalazły się, nie wiem w jaki sposób, w rękach jednego z kolegów, który ciągle szantażuje mnie tym, że je opublikuje. Coś podobnego było z moją minikarierą krytyczną. Miałem też czelność napisać kilkanaście recenzji literackich. Potem sam stałem się obiektem i ofiarą zabiegów krytycznych. To mi się słusznie należało. Jeśli ktoś chciałby zajrzeć do dzieł w rodzaju *Półwiecze kinematografii polskiej* albo *Dorobek powojennej kinematografii*

polskiej, to muszę z dumą oświadczyć, że mnie tam nie ma. Jestem nieuznawany, traktowany jako amator, literat, który nie wiadomo po co wdarł się do świata kina.

Mimo to krytykę, co podkreślam, kocham.

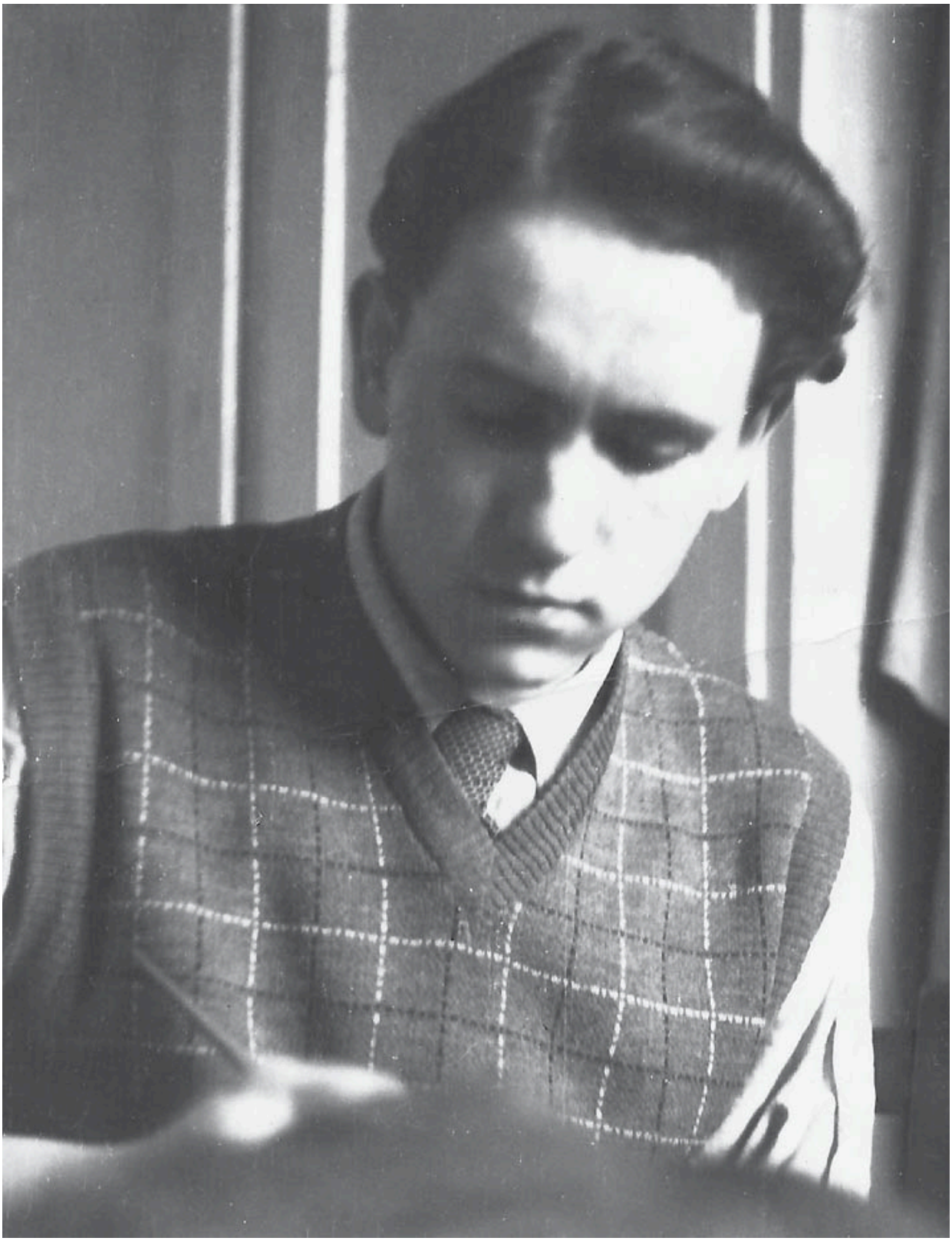
Dowiedzieliśmy się, że po okresie recenzenckim trafił Pan na kurs pisania scenariuszy w Łodzi. Byli tam też inni młodzi literaci: Andrzej Braun, Roman Bratny, Tadeusz Drewnowski, Wilhelm Mach, Aleksander Ścibor-Rylski.

Nic nie pamiętam, ale pamiętam, że było gorąco. To znaczy, coś kojarzę. Mówiłem kiedyś Szczypiorskiemu, że go pamiętam z tego okresu. On się gwałtownie zapierał, że nigdy tam nie był. Pewnie dlatego, że moje wspomnienie dotyczyło też pewnej zaliczki, jaką dałem mu w „Odrodzeniu", a on nigdy się nie wywiązał z towarzyszącego jej zobowiązania.

Edward Zajiczek w książce *Poza ekranem* pisze, że po kursie został Pan zaproszony na kawę do Centralnego Urzędu Kinematografii i zaproponowano Panu pisanie scenariuszy.

Przyjmowała mnie tam chyba pani Dora Gromb. Była życzliwa, oczywiście, w dopuszczalnych granicach. Wtedy były naciski polityczne na kino, kręciło się niewiele. Robienie filmu to było coś takiego, jakby się pół Polski budowało.

Zaczął Pan od pisania, do spółki z innymi autorami, scenariusza do propagandowego filmu Jana Koechera *Kariera* z 1954 roku. Było to o szpiegu z Zachodu bezskutecznie próbującym werbować w Polsce ludzi z dawnego podziemia. Szpiega grał Jan Świderski.



[^] Konwicki student, lata 50.

Nie mam na to żadnego usprawiedliwienia. To jest fatalny incydent w mojej biografii, wynikający z różnych, także psychologicznych, uwarunkowań. Wtedy przykleiłem się do Woroszylskich, którzy sprowadzili się do Warszawy. Zaprzyjaźniłem się z nimi, siedziałem u nich, jadłem, piłem. Witek, który był ruchliwy, w którymś momencie powiada: „Mam cynk od dziennikarzy, że na Dolnym Śląsku ukrywa się Otto Skorzeny". To był, jak wiecie, esesmański oficer do zadań specjalnych, który, między innymi, wyratował z niewoli Mussoliniego i przywiózł go Hitlerowi w prezencie. Zagrały w nas ambicje reporterskie. Runęliśmy na Dolny Śląsk. Tam jeszcze były dzikie, chaotyczne czasy: szabrownicy, jeden wielki burdel. Krążyliśmy od miasteczka do miasteczka. Otto Skorzeny? Nikt nie słyszał. Pukali się w czoło.

No i wtedy któryś z nas – nie pamiętam, czy Witek, czy ja – rzucił, żeby zrobić scenariusz filmu sensacyjnego. Napisaliśmy nowelę, po czym Witek oddalił się na studia do Związku Radzieckiego, a ja, jako współautor, zostałem sam. Wtedy przyłączono mnie do pana Kazimierza Sumerskiego, który robił z Kawalerowiczem *Gromadę*. To był człowiek schorowany, ale strasznie głęboki, otoczony jakimś kultem, i w rodzinie, i w środowisku. Ćwiczyłem pod jego okiem, kleiliśmy scenariusz. Gdy film był już bliski realizacji, Sumerski umarł. Wtedy temat przekazano panu Janowi Koecherowi.

Koecher to osobny rozdział: człowiek roztargniony, zabawny, bohater cudownych anegdot. A przy tym astrolog. W obozie jenieckim terminował u jakiegoś słynnego astrologa, bosmana marynarki. Na koniec, jako pracę dyplomową, postawił horoskop swojemu szefowi. Był tak niekorzystny, że ten omal go nie zlinczował.

W tym filmie – zgoda, propagandowym – jest jednak pewien syndrom całkowicie mój. Przyjechałem tu z Wilna, wprost z partyzantki, z adresami punktów kontaktowych. Jechałem, żeby rozpocząć bój o niepodległą ojczyznę. W obu punktach mnie zbyto. Może dlatego, że mi nie ufano, a może dlatego, że sytuacja nie rozwijała się tak, jak się w lasach wileńskich spodziewaliśmy.

Za scenariusz *Kariery* biorę winę na siebie. Jestem zbyt honorowy, żeby się kajać, albo kimś zasłaniać. Mam jednak ochotę powiedzieć coś, co może wyglądać na usprawiedliwienie. Wspominałem już, że zawsze stałem z boku. Brało się to zapewne i z tego, że byłem bez rodziców, wychowywali mnie różni krewni. Stąd wynikała moja chęć przełamania wyobcowania, znalezienia się w społeczności, zaoferowania jej czegoś.

W którejś z książek bardzo okrutnie się określiłem, nikt jednak nie wziął tego poważnie. Napisałem, że mam gorącą głowę i zimne serce. To jest straszne sformułowanie, ale być może dotyka tego, że ja zawsze czułem się nie do końca zaangażowany.

Po *Karierze* był scenariusz *Zimowego zmierzchu*, gorzkiej, psychologicznej historii o rozpadzie rodziny małomiasteczkowego kolejarza.

Pan Stanisław Lenartowicz z Wrocławia przyjechał do mnie na Mazury i na kajaczku, po przyjacielsku, wyłożył mi potrzebę napisania scenariusza. Potem delikatnie rościł sobie pretensje do współautorstwa, więc chyba zasugerował mi tematykę, jakoś sobie ten film wyobrażał.

To chyba jedyny awangardowy film w jego biografii. Skręcił to bardzo dziwnie, ja sam byłem zdziwiony, bo pisząc, myślałem o włoskim neorealizmie, który nas wtedy czarował, do którego chcieliśmy się zbliżyć. Tymczasem Lenartowicz nakręcił to w duchu niemieckiego ekspresjonizmu.

Lenartowicz to mój rodak z Wilna, który jeszcze do dziś mówi po litewsku, kiedy ja, grzeszny, zapomniałem. Zachowywał się odważnie: przez lata pracy w filmie mieszkał we Wrocławiu, a nie w Warszawie czy Łodzi, gdzie decydowano o polskim kinie. To tak jakby mieszkał na innym kontynencie, w innych układach, innej tradycji. Bardzo dużo czytał, był wielbicielem muzyki, otoczonym biblioteką. W latach sześćdziesiątych „odkrył” Stanisława Rembeka. Chciał sfilmować jego książkę *Wyrok na Franciszka Kłosa*, ale nie dało się wtedy tego przepchać. Dopiero niedawno Wajda zrobił z *Kłosa* spektakl w Teatrze Telewizji.

Dla mnie kontakt z Lenartowiczem okazał się ważny, bo po *Zimowym zmierzchu* zacząłem przemyśliwać o własnym filmie.

II

Pomóc kolegom reżyserom

Zanim nakręcił Pan pierwszy film, był Pan w latach 1956–1968 kierownikiem literackim Zespołu Filmowego „Kadr”, prowadzonego przez Jerzego Kawalerowicza. Tam powstała większość filmów szkoły polskiej, między innymi *Kanał* (1957) i *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy, *Eroica* (1958) Andrzeja Munka.

Właśnie. Czy Was nie dziwi, że pracując kilkadziesiąt lat w filmie jako urzędnik, jako kierownik literacki, nigdy się o tym nie rozpisywałem ani nie opowiadałem? W końcu dałem setki wywiadów, w latach osiemdziesiątych wyszła książka-wywiad ze mną – *Pół wieku czyśćca* Stanisława Nowickiego. Nie opowiadałem o tym dlatego, że nie przywiązywałem do tej mojej działalności zbyt wielkiej wagi. Poza tym jako Wilnianin, człowiek honoru, usiłuję nie polepszać za wszelką cenę swojej biografii. Stać mnie na to. Bałem się mówić o swojej pracy w zespole, żeby nagle się nie okazało, że to ja stworzyłem szkołę polską, wszystkich wypromowałem, że odegrałem tu decydującą rolę. Dlatego milczałem. Ale skoro mnie przymuszacie, to troszkę powiem, nawet jeśli to będzie wyglądało na chwalenie się. Nie ma rady.

Na czym polegała Pana praca w „Kadrze”?

Przede wszystkim rozglądałem się za odpowiednią prozą, bo w tym czasie, kiedy nasza kinematografia była jeszcze uboga i dość prymitywna, wydawało mi się – i chyba miałem rację – że tylko na wypróbowanej przez czytelników prozie można zbudować solidny film. Uważałem, że doraźne pisanie scenariuszy nie daje dobrego wyniku, że to jest amatorszczyzna. Tymczasem proza z dobrymi postaciami, wyraźnymi charakterami, klimatem, proza, która przekonuje psychologicznie, zainspiruje nie tylko reżysera, ale i całą ekipę.

Należałem wtedy do Kolegium Prozy Współczesnej w wydawnictwie „Iskry” i często poznawałem książki jeszcze w maszynopisie. Poza tym koledzy, którzy wiedzieli, że mam skłonności kumoterskie, czasami mi coś przynosili, żeby dostać zaliczkę z zespołu. Wielkich szans na film nie było, ale jeśli rzecz wyglądała przyzwoicie, tośmy kupowali. Jak wiadomo, w filmie na ileś tam kupionych pomysłów zrealizować da się jeden.

A więc szukałem towaru i miałem dostawy. Oczywiście, sami reżyserzy też bardzo często przychodzili z gotowymi tematami. Moja praca miała coś z hazardu. Sprawiało mi to przyjemność, poza tym chciałem pomóc kolegom reżyserom.

Uczestniczył Pan w dalszych etapach pracy nad filmami?

Wielokrotnie uczestniczyłem w pisaniu scenopisów. Szczególnie lubiłem to robić z Jurkiem Kawalerowiczem, ponieważ bardzo się różniliśmy i jednocześnie uzupełnialiśmy. Ja byłem od tak zwanej ruchliwości myślowej, wynikającej z mojego charakteru, z tego że ja się natychmiast nudzę przyjętą konwencją. Stale coś mnie nosi. Więc ja wprowadzałem niepokój, a on dawał do tego trafną formę. To były lata bardzo dobrej współpracy. I nie bez powodu filmy Kawalerowicza, do których swoją koślawą rękę przyłożył pan Konwicki, są do dziś podziwiane: *Matka Joanna od Aniołów*, *Faraon*, *Austeria*.

Wspólne budowanie scenopisu to była wielka rozkoszna zabawa, przy czym Jurek stale był niezadowolony. Pisaliśmy po kilka wersji, żeby osiągnąć doskonałość. W jego pojęciu, bo ja bym parę razy po drodze odpuścił. Ale on jest perfekcjonistą. W tym okresie Jurek miał nawyk, manierę, wręcz tik, takiego suchego spluwania. Stale krążył po pokoju albo siedział pochylony nad biurkiem i strzelał ustami.

Chciałbym zrobić dygresję na temat jego perfekcjonizmu. Przyjeżdżam kiedyś do Łodzi jako urzędnik filmowy, w czasie kiedy Jurek kręci *Faraona*. Jestem ciekaw, jak mu idzie, więc wchodzę do hali. Stoi tam tłum kapłanów, a przed nimi, twarzą do nich, stoi, załóżmy, arcykapłan. Za nim jest kamera. Jurek, spluwając suchymi wargami, mówi: „Poproszę metr do przodu”. Chwilę popatrzyłem, ale musiałem iść coś załatwiać. Wracam po dobrych paru godzinach – w tym samym miejscu stoi ten sam tłum i ten

sam arcykapłan, a Jurek mówi: „Poproszę dwa metry do tyłu”. Taka postawa jest zabawna, choć – doprowadzona do karykatury – może być szkodliwa. Ale nie w wypadku Jurka. Jego perfekcjonizm daje gwarancję doskonałości.

Bardzo go lubię. Jest to bardzo charakterystyczna, miła i zabawna postać. Przy tym człowiek niezwykle rzetelny i uczciwy. Przez lata współpracy nigdy nie mieliśmy cienia konfliktu na tle przyzwoitości. Mimo że to szalony egocentryk i często padałem ofiarą jego egocentryzmu. Starałem mu się jednak odgryźć. Gdy uważałem, że mi za mało płaci, zabrałem mu z szafy smoking, w którym występował bodaj na festiwalu w Karlovych Varach. Zresztą ten smoking przynosił potem nieszczęście. Komu go pożyczyłem, gdy jechał na festiwal, wracał z niczym.

Instynkt filmowy Kawalerowicza to fenomen. W życiu nie spotkałem człowieka tak myślącego, widzącego, czującego i żyjącego kadrem filmowym. Muszę też powiedzieć, że kiedy ludzie przychodzili do niego z różnymi propozycjami, nie zdarzyło się, żeby on ze względów ideologicznych, czy politycznych stawiał opór. Zawsze był najżyczliwiej usposobiony i w „Kadrze” robiło się wiele niekonwencjonalnych rzeczy. Kierownik artystyczny był – jak dziś się mówi – super.

Odwiedzaliście plany filmowe?

Kiedy rzecz szła do produkcji, Kawalerowicz, kierownik produkcji Ludwik Hager i ja, jako ważne kierownictwo, od czasu do czasu zajeżdżaliśmy czy to na plenery, czy do którejś z wytwórni, wrocławskiej czy łódzkiej, i „kontrolowaliśmy”. Oczywiście, to była wizyta przyjaciół, bo z wszystkimi byliśmy w wielkiej zażyłości. No, ale trzeba było nam jednak pokazać materiał, który reżyser z ekipą skręcił. Nie przypominam sobie sytuacji, żebyśmy uznali materiał za katastrofalny. Były zawsze jakieś uwagi, reżyser się miotał z kłopotami, mogło być nieporozumienie z aktorem, ale w sumie odbywała się przyjacielska burza myśli. Podsuwaliśmy pomysły, na ogół nie były to żądania czy nakazy, raczej przyjacielskie uwagi, pierwsze recenzje. Reżyser zwykle brał pod uwagę nasze spostrzeżenia. Gdy film był gotów, oglądaliśmy go i trzeba było zawalczyć o niego na kolaudacji. Później kierownik literacki miał

troszeczkę zajęć przy skromnej promocji. Jakiś program, fotogramy, jakiś wywiad. Ale to nie było w tej skali co dzisiaj.

Czy musiał Pan kontaktować się z władzami? Walczyć o zatwierdzenie scenariuszy?

Jako urzędnik filmowy byłem strasznie pokorny i zapobiegliwy. Pisałem szalenie państwowotwórcze eksplikacje do projektów moich kolegów. Usiłowałem oczarować i okłamać tak zwane czynniki, żeby można było robić film. W tym celu trzeba było stoczyć niejedną walkę. Wydaje mi się, że byłem w nich zawodnikiem skutecznym. Ale, rzecz jasna, ponosiliśmy też klęski. Bardzo często puszczano scenariusz pod warunkiem, że jeszcze sobie zajrzą do scenopisu, skontrolują go nie tylko pod względem politycznym, ale i pod kątem jakichś, zauważonych wcześniej, niedoskonałości scenariusza.

Jak Pan właściwie trafił do „Kadru”?

Nie pamiętam dokładnie. Musiałem przy jakiejś okazji poznać Kawalerowicza i Ludwika Hagera. Oni musieli wiedzieć, że interesuję się filmem, latam na wszystkie projekcje, gdzie pokazywano filmy niedostępne gdzie indziej, w ogóle krążę koło filmu. Kiedy stworzyła się możliwość założenia zespołów, chyba proponowali mi, żebym przystąpił do nich jako kierownik literacki. Ale ja pracowałem wtedy w „Nowej Kulturze” i podałem im kandydaturę mojego wychowanka, niejakiego Krzysztofa Teodora Toeplitza, który się do mnie zgłosił jeszcze jako gimnazjalista, a ja namiętnie drukowałem jego recenzje. Potem on prowadził cykl felietonów filmowych „Groch o ekran”. Wydawało mi się, że on taki młody, nabity filmem, będzie dobrym kierownikiem literackim. Ale jakoś im się nie układało, więc po pewnym czasie, czując się odpowiedzialnym za sytuację, sam wziąłem posadę kierownika literackiego. To było chyba na początku października 1956 roku. I tak trafiłem do zespołu „Kadr”, który mieścił się na ulicy Puławskiej. Jest tam zresztą do dzisiaj. Pewnie dzięki dynamice Hagera i Kawalerowicza – a może tak się po prostu złożyło – w tym zespole znaleźli się najbardziej obiecujący reżyserzy młodego pokolenia.

Kawalerowicz jest dobrze znany. Proszę opowiedzieć o Ludwiku Hagerze.

To był producent, który jeszcze zdążył zastartować w filmie przed wojną. Bodaj brał nawet udział w realizacji *Pod Twoją obronę* i *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*. Zresztą, nie pamiętam już, jakie to były tytuły. W każdym razie powoływał się na znajomość mojego Wilna, wychwalał kuchnię wileńską. To był ciekawy i fajny człowiek, który przyczynił się ogromnie do rozwoju kinematografii. Jako producent przestrzegał zasady niewtrącania się w sprawy artystyczne, ale myśmy z Kawalerowiczem doskonale wiedzieli, że on się świetnie zna i ma wyczucie filmowe. Po prostu był producentem-dżentelmenem, przyjacielem. Bardzo żałowaliśmy, że w 1968 roku wyemigrował. Nie musiał emigrować. Po prostu poczuł się dotknięty na honorze, a był bardzo honorowym warszawiakiem, grającym kiedyś w reprezentacji siatkówki warszawskiego AZS-u. Źle odczuł ówczesne nie najlepsze nastroje i wyjechał.

Muszę tu jeszcze wspomnieć o sekretarce „Kadru" pani Sławie Góreckiej. Starsza osoba, taka trochę przedwojenna. Ona w sposób nie tylko administracyjno-sekretariatowy trzymała ten interes w swoich delikatnych palcach. Jej głównej siły nie stanowiło robienie herbaty, czy kawy, choć i tym się zajmowała. Ona była rodzajem termometru moralnego. Myśmy się bardzo liczyli z jej dyskretnymi uwagami. Nawet jeśli nie zabierała głosu, wyczuwaliśmy jej aprobatę albo powściągliwość. Wpływ takich ludzi jak ona określa się słowem – bioenergia. Od pani Sławy jaśniało w sekretariacie.

Jaki był klimat początków Waszej pracy?

Słuchajcie, tutaj trzeba powiedzieć jedną rzecz. Ja się od dawna zastanawiam nad tym i doszedłem do wniosku, że niemożliwe jest przekazanie klimatu myślowego, moralnego, nastroju jakiegoś czasu, jakiejś generacji. Czas, w którym dominuje dana generacja, ma swoją nerwicę, swoją psychozę, swój sposób patrzenia, oceniania, zachowywania się. To odgrywa ogromną rolę w historii, ale jest przez historyków niedostrzegane.

Po wojnie wszystko dopiero wstawało do życia. Dziś nie zwracacie uwagi na wysokościowce, a nam się rzucał w oczy każdy odbudowany dom. Mieszkałem wtedy na ulicy Frascati, żona chodziła na Akademię

Sztuk Pięknych Nowym Światem. Wtedy była to metrowej szerokości ścieżka w wąwozie ruin. Nie chodzi tylko o efekt krajobrazowy, ale i o mentalność ludzi. Jak idę po parku nad Wisłą, to patrzę, które drzewa sadziłem. Robiłem to nie dlatego, że partia, że Stalin, tylko trzeba było żyć, wymościć sobie miejsce. To były tego typu nastroje.

Potem był rok 1956. Burzliwy nie tylko z powodu wypadków historycznych, ale też przez niesłychane odmiany w ludziach. Nagle starzy teoretycy socrealizmu stawali się gwałtownymi przeciwnikami tego kierunku, stalinowcy stawali się antystalinowcami. Inni znowu upierali się przy swoich postawach, jeszcze inni poczuli ulgę. Ludzie prześladowani, wsadzani do więzień, inwigilowani także odetchnęli. Przypominało to burzę wiosenną, mimo że działo się jesienią. Było wiele spodziewań się, częściowo spełnionych, zanim partia się nie ocknęła, i nie zaczęła z powrotem przykręcać śrubę. Jednym słowem, był to czas burzliwy. Ze wstydem trzeba powiedzieć, że pan Konwicki stał wtedy lekko na aucie. Nie byłem w czołówce przemian, w czołówce rewolucji, nie miotałem się.

Pamiętam, że poszedłem kiedyś na obiad do Dziennikarzy na Foksal i przysiadł się Marian Brandys, z którym bardzo się lubiliśmy. Dookoła wszyscy biegali w jakimś strasznym podnieceniu, dowodzili, organizowali. Marian pyta: „Co ty robisz?”. Ja mówię: „Czytam twoje wspomnienia z obozu”. Na to on się zerwał: „To niesmaczne, jak możesz tak mówić!”. Byłem w takiej sytuacji psychologicznej. Nie wiem, czy warto – i jak daleko warto – wchodzić w przyczyny mojego takiego, a nie innego samopoczucia. Warto to wietrzyć?

Warto.

Na początku lat pięćdziesiątych znalazłem się w partii. Skoro tak się stało, starałem się być lojalnym członkiem i spełniać oczekiwania. Tym bardziej że należałem do tych młodych, których – nie wiem dlaczego – uznano za zdolnych. Był nacisk, żeby z nich wychować awangardę artystyczną tamtych czasów.

Moja konsternacja w 1956 roku nie wynikała z tego, że dowiedziałem się o zbrodniach systemu, że dowiedziałem się prawdy. Pochodziłem z Wileńszczyzny, nie chwaląc się, byłem w partyzantce antyniemieckiej

i w partyzantce antyradzieckiej. Nie byłem też dzieckiem, dużo wiedziałem. Jednak podstawowe hasła socjalizmu, które żyją jeszcze od czasów Chrystusa, wydawały mi się racjonalne. W 1956 roku uległem osłupieniu i konsternacji, że tak szybko zmieniało się myślenie w moim otoczeniu. To znaczy ludzie, którzy bili mnie po głowie, żebym wypełniał wszystkie postulaty socrealizmu, żebym był jak najgorliwszym członkiem partii, nagle zrobili takie miny: „Co ty, głupi? Wierzyłeś w to wszystko?”. Te gwałtowne, koniunkturalne zmiany w ludziach po prostu mnie zbiły z pantałyku. Zobaczyłem, że to wszystko było rodzajem teatru, psychozy, stanu ekstatycznego, w którym oni parli, pchając nas wszystkich do przodu, a potem nagle, z głupia frant, powiedzieli, że to wszystko było na niby. Wtedy zmieniłem fach. Zbrzydziłem się słowem pisanym. Zbrzydziła mnie literatura.

W tym przejściowym dla mnie okresie spróbowałem filmu. Zadebiutowałem jako reżyser *Ostatniego dnia lata*. Zrozumiałem, że mam tylko jeden byt i nie mogę skapitulować. Ten byt muszę oprzeć na własnych mniemaniach, własnym doświadczeniu i własnych sądach. Nie mogą mnie całe falangi różnych dupków uczyć życia i wmawiać, jak mam na to życie patrzeć. Na wydmach koło Łeby, w czasie kręcenia *Ostatniego dnia lata*, pojąłem, że niebo gwiaździste nade mną i prawo moralne we mnie. Antoni Słonimski to zresztą poprawił, że może lepiej by było – że niebo gwiaździste we mnie, a prawo moralne nade mną.

Co reżyserzy z „Kadru”, dziś wielkie sławy, mieli wtedy w sobie poza młodością?

Wajda był wtedy młodziutki. Zresztą, wciąż jest bardzo młody, startujący. Miał za sobą *Pokolenie*, które się bardzo podobało pod względem artystycznym. Nagle taki świeży ogląd, świeże spojrzenie filmowe, inspirowane przez włoski neorealizm.

Pamiętam, że próbując się życiowo ustabilizować, zmagał się z używanym samochodem. Kupił go bodajże po tym, jak nagrodzono *Kanał*. Nie wiem, czy miał prawo jazdy, ale z jeżdżeniem były pewne kłopoty i niespodzianki. Usiłował na przykład przełamać barierki mostu na Bugu–Narwi, ale wszystko skończyło się szczęśliwie.

Co mogę jeszcze powiedzieć? Chyba się nie zmienił, zawsze był chłonny, ze wzrokiem skierowanym we wszystkie strony, chcący wszystko sfilmować, wszystko powiedzieć.

A Munk?

Ja specjalnego nabożeństwa do Munka nie miałem. Mnie się wydawało, że on jest taki jak trzeba, solidny reżyser. Krytyka uznała go za idola, bo może potrzebowała przeciwwagi dla Wajdy. W każdym razie dostał pieczęć reżysera filmów intelektualnych i tak to trwa do dzisiaj. Nie byłem z nim w specjalnych zażyłościach. Zresztą nie wiem, może tak się złożyło, że kiedy on robił coś w Zespole, to ja byłem właśnie w plenerach. Ale on też był kamieniem milowym w „Kadrze". Był ironistą z taką trochę besserwisserską miną. Nie wiem, czy to ładnie, że ja tak o nim mówię, ale troszeczkę prawdy muszę z siebie wydusić, jak z pustej tubki pasty do zębów.

Czy Pan zetknął się bliżej z Aleksandrem Fordem, autorem *Krzyżaków*, wówczas najważniejszym reżyserem reżymowym, który miał pierwszeństwo w wyborze tematu?

Tak, nawet był między nami rodzaj skromnej konfidencji. On, starszy kolega, był życzliwy dla mnie. Potem miał lekką urazę, że mu kukułcze jajo podrzuciłem, scenariusz, na którym ktoś się w jego zespole przewrócił. Nie mój scenariusz, tylko z mojej puli. Nie byłem z nim w wielkich poufałościach, dzieliła nas i różnica wieku, i okoliczności. On w końcu był kimś w rodzaju nieoficjalnego szefa kinematografii. Bardzo wpływowy, miał swoje znajomości, układy. Pułkownik Ford.

Miał minę wtajemniczonego. To mogło wiązać się z jego dość niepokaźnym wzrostem, bo ludzie niewysocy nadrabiają albo marsem na twarzy, albo dostojnym zachowaniem. Nie mogę powiedzieć, że on komuś z mojego otoczenia krzywdę wyrządził swoimi wpływami filmowymi czy dyspozycjami. Nie. Ale też nie było nic takiego, co by nas specjalnie łączyło.

Kto wtedy w Polsce umiał profesjonalnie napisać scenariusz?

Wszyscy moi koledzy: Ścibor-Rylski, Stawiński, Hen. Mówię o tych, którzy najwięcej pisali, opierając się na swoich wcześniejszych książkach.

Potem niektórzy poszli dalej i od razu pisali scenariusze. Kto umiał wtedy pisać? Żeby was ożywić, to powiem: może ja bym umiał pisać scenariusze. Tylko że nie było bodźców, nie opłacało się pisać dla samego ryzyka startu w filmie, bo było osiemdziesiąt procent pewności, że scenariusz odrzucą. Więc to była robota w puste, w nicość. Lepiej było napisać książkę czy tom opowiadań. Ja z grubsza wiedziałem, domyślałem się, jak się pisze scenariusze. Gdybym się znalazł w zawodowym filmie – już nie mówię amerykańskim, ale nawet francuskim – to może bym się tam przydał.

Czy „Kadr" kusił ludzi spoza branży, czy pchali się do Was?

Przepływały rzeki różnych wariatów, albo ludzi ciekawych, z jakimiś pomysłami, których nie udało się nigdy zrealizować. Na przykład przyjechał do mnie kiedyś starszy pan inżynier z Łodzi i przywiózł dokumentację w formie dość uproszczonego opowiadania o oddziale lotniczym Armii Krajowej. Z 1939 roku ostał się w Puszczy Noteckiej jakiś dwupłatowiec, był zapas benzyny, jakaś przecinka leśna, samolot startował i – jak pisał autor – próbowano z niego dokonać zamachu na Greisera, namiestnika tak zwanego Kraju Warty. Człowiek wyglądał na uczciwego i rzetelnego. Zaklinał się, że to wszystko prawda. Nie udało mi się jednak tego pomysłu uruchomić. Nie byłem wszechmocny.

Inny temat, z którego też nic nie wyszło, wyciągnąłem z „Iskier". Facet ze Śląska, zresztą o niemieckim nazwisku, przysłał powieść. Napisał, z poczuciem humoru, że ma żonę ze Lwowa i że żona go prześladuje, czasem nawet bije. Ta Lwowianka po prostu próbowała rozruszać Ślązaka, więc on napisał powieść o feldfeblu w armii niemieckiej, w Luftwaffe. Feldfebel był związany z asem lotnictwa, majorem, który miał dwieście pięćdziesiąt strąceń, za co dostał Ritterkreutz mit Eichenlaub und Brillanten. Był idolem. Podczas lotów ten nasz feldfebel siedział mu na ogonie, osłaniał go, ochraniał przed zestrzeleniem.

Ten fragment powieści zapamiętałem – feldfebel ma wolny dzień, jest w Monachium, nudzi się, zobaczył, że jest jakiś mecz piłkarski. Przychodzi na stadion, a tam gra drużyna monachijska bodajże z Ruchem Chorzów. Ślązacy, bidule, wychudzeni, wybiegają, a cała widownia jest oczywiście za monachijczykami. Ślązacy jednak wygrywają. I wtedy feldfebel nagle

poczuł dotkliwie swoją tożsamość śląską i coś się w nim zaczęło dziać. Nadchodzi następny lot. Pilot bohater zasuwa w kierunku myśliwców angielskich, a feldfebel siedzący mu na ogonie ma co trzydzieści sekund meldować, że czuwa. A on się nie melduje. Major zaczyna wołać, żeby się odezwał. A on się nie odzywa. Major wpada w histerię. Lądują i na drugi dzień feldfebel dostaje skierowanie na Front Wschodni.

To było takie Remarque'owskie. Można by to ładnie zrobić. Ale moje stękania, jęczenia i chodzenia za wszystkimi i tu nie dały wyników.

Kiedy w 1956 roku zrobiło się trochę luzu, pomyśleliśmy z Jurkiem Kawalerowiczem, że warto byłoby ruszyć temat żydowski. Chcieliśmy zrobić coś w rodzaju żydowskiego *Kramu z piosenkami*. Wtedy jeszcze byli Żydzi w Polsce, była tradycja, były kostiumy, piosenki, muzycy. Poszliśmy do pani Idy Kamińskiej, która dyrektorowała Teatrowi Żydowskiemu, z pomysłem i pytaniem, skąd te piosenki wziąć? Ona powiedziała: „Skąd? Z mojej szuflady. Ja mam trzysta piosenek od czasów Kazimierza Wielkiego do getta w Warszawie". No, ale ciężko było, nie przebiliśmy się z tym kramem. Jurek miał potem inne zainteresowania i temat przepadł. Gdyby ten kram pojawił się w roku 1957 czy 1958, byłby rewelacją światową. Tutaj jeszcze wszystko było żywe, gorące, autentyczne.

Mówię Wam o takich rzeczach, które się nie udały, bo nasz były prezydent powiada: „Białe jest białe, a czarne jest czarne", a ja żyję od niego o dwadzieścia lat dłużej i muszę powiedzieć, że nie jest tak dobrze. Ani białe nie jest białe, ani czarne nie jest czarne. Wszystko jest trochę szare.

Jak Pan wspomina Wojciecha Hasa?

Ja Hasa lubiłem i ceniłem. Jako urzędnik filmowy obserwowałem jego karierę od samego początku. Od próby debiutu – był to jakiś temat chłopski – który, może na szczęście, nie doszedł do skutku.

Has otarł się o plastykę w Krakowie. Plastyka go bardzo pociągała. Świadczą o tym szczególnie *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Sanatorium pod klepsydrą*. On nie był – że tak powiem – reżyserem zewnętrznym, tylko wewnętrznym: strasznie skupiony, nie miał rozbieganych oczu, co jest cechą wielu reżyserów. Był rodzajem zakonnika tego fachu. Musielibyście

obejrzeć jego scenopisy. To były nieprawdopodobne dzieła przemyśleń i precyzji. Już nie mówię o tym, że to w kilku kolorach było prowadzone.

Jego nadwrażliwość wizualna – moim zdaniem – pod koniec prowadziła go trochę na manowce. Doszedł do wysokiego stopnia perfekcjonizmu, a ja jestem zdania, co mówiłem już przy okazji Kawalerowicza, że odrobina wariactwa powinna artyście towarzyszyć do końca. Perfekcjonizm ochładza dzieła. Stają się godne szacunku, ale są przyjmowane z pewnym dystansem.

Z Wojtkiem mieliśmy koleżeńsko przyjemne, ale i burzliwe incydenty. W tym samym czasie pracowaliśmy w wytwórni wrocławskiej. Ta wytwórnia była zamkniętym światkiem. Mieszkaliśmy w niej. Codziennie spotykaliśmy się w bufecie. Wojtek nigdy nie zapytał, co ja robię w wytwórni. Nie mówiąc o tym, że nigdy nie zapytał, jak mi idą zdjęcia czy jak ktoś gra. On mnie traktował, i to było celowe, jak literata, który wtrynił się w nie swoje regiony. Przechodził nad tym do porządku dziennego. Jakby nie uznawał mojej filmowej działalności.

Nie denerwowało to Pana?

Mnie się to podobało. To dowodziło, że miał charakter. Pamiętajmy, że kino w owych czasach to był rejon spetryfikowany. Obowiązywały hollywoodzkie kanony. Nie uwzględniano żadnych „nowych fal”. Jeśli, w myśl starego powiedzenia, w pierwszym akcie powiesiło się na ścianie strzelbę, to w trzecim musiała wypalić. Więc on z szacunku dla swojej profesji, bardzo tajemniczej i zsakralizowanej, musiał ignorować intruza.

Wojtek miał oryginalne cechy. Był bardzo kategoryczny w sądach, zamknięty w sobie. Pamiętam jakieś sympozjum, czy spotkanie krytyków, gdzie mówiono o związkach jego filmów ze współczesnością. W końcu zapytano, jakie jest jego zdanie. Wstał, powiedział: „Są przebicia”. I usiadł.

Has miał niełatwą drogę z powodu swojego charakteru, nieumiejętności przystosowania się, niechęci do koniunkturalizmu. A w tym kraju koniunktury, jak jakieś przeciągi, działały bez przerwy. Można było je zręcznie wykorzystywać, wielu filmowców umiało to robić. Wojtek był pryncypialny i dlatego miał ciężko. Nie było go stać na żalenie się, na płaczliwość, na bieganie z prośbami czy pretensjami. On to znosił po

męsku, ale przez lata obserwowałem, że się sporo namęczył, doznał wielu idiotycznych odmów.

Czy świat filmowy tamtych czasów hołdował jakimś pozom?

Ja należę do pokolenia, które się wstydziło pozy. Pozerstwo i samochwalstwo to były największe zbrodnie. Ktoś, kto się chwalił, był skreślony do końca życia. Ktoś, kto pozował, był pośmiewiskiem. I dlatego myśmy pozy unikali jak ognia. To znaczy z pewnymi wyjątkami.

Nasz styl powojenny to było lekkie zaznaczenie rodowodu partyzanckiego czy wojskowego. Battledressy się nosiło, kurtki o kroju wojskowym. To był rodzaj uniformu pokolenia. Ja nie wyglądałem jak reżyser na planie. Wyglądałem jak jakiś literat z Warszawy, który się przybłąkał do ekipy filmowej.

A jak wyglądał Has?

Has wyglądał jak Krakus, który idzie na sumę do kościoła Mariackiego. Bardzo często miał krawat. A jeśli nie, to najwyżej jakąś wiatróweczkę. Nie, on nie szpanował reżysersko. Szpanerzy nosili na przykład poamerykańskie skórzane kurtki bez rękawów. Wiedziało się, że to jest reżyser. Nosiło się też wizjer na szyi, symbol reżyserskiej władzy. A w ogóle szpanem powojennym były wąskie spodnie. Ja jako tak zwany pryszczaty ubierałem się niedbale, ale miałem w latach pięćdziesiątych wąskie spodnie i welwetową marynarkę. Byłem więc bez mała uosobieniem szpiega amerykańskiego. Wtedy na ulicy przeważały stroje postproletariackie – szerokie spodnie, obszerne, dwurzędowe marynarki.

O atmosferze na planach filmowych w PRL-u do dziś krążą legendy.

Nie wiem, czy wypada mi o tym mówić. Jesteście młodzi, nie chcę was gorszyć. Powiem więc krótko: praca w filmie jest wyczerpująca psychicznie, z powodu nieustającego napięcia. Dotyczy to i reżysera, który pracuje w stanie histerii, i wózkarza, który wozi kamerę. To się bierze stąd, że trzeba zarejestrować geniusz chwili, kiedy praca pięćdziesięciu ludzi osiągnie moment szczytowy. Złapać to jest szalenie trudno.

Pamiętajmy też o rzeczach najbardziej banalnych. Dawniej, gdy nie było takich kamer jak dziś i takiej czułej taśmy, żeby kręcić w plenerze, trzeba było mieć jednocześnie słońce i chmury. Inaczej wszystko źle się

fotografowało. Bywało, że na błysk słońca czekaliśmy trzy tygodnie. Kiedy więc następowała chwila wyzwolenia, bo można było nacisnąć guzik w kamerze, to wszyscy byli strasznie napięci. To napięcie musiało być w jakiś sposób rozładowane. Najprostszą staropolską metodą jest rozładowywanie przez mały gaz, lekki bankiecik.

Przy *Zaduszkach* po raz pierwszy wystąpiłem w zawodowym entourage'u: byłem panem reżyserem, był kierownik produkcji, kierownicy zdjęć, asystent. Jeździliśmy po Pomorzu i po Mazurach szukać obiektów. Cały czas słyszałem z tyłu podpuszczanie: „E nie, ten reżyser to nam nie postawi, nie, ten to chyba nie". Cały czas jechałem w takich przymówkach. Ale jechałem wyniosły, nie drgnęła mi powieka, wszystko zniosłem. Nadszedł pierwszy dzień zdjęciowy, uderzył pierwszy klaps. Wiadomo, że należy jakoś to uczcić. Po zdjęciach wszyscy wracają do bazy, a tam stoły nakryte: kiełbasa, ogórki kiszone, chlebek. No i trochę płynu ognistego w butelkach. Straszny zachwyt, że reżyser zna się jednak na rzeczy.

Następnego dnia reżyser nadaje już od szóstej rano, trochę zirytowany, że ktoś zaspał. Chodzi i nudzi: „Do roboty, do roboty!". Po zdjęciach wszyscy wracają wesoło do bazy, patrzą: a tu znowu stoły nakryte, wódeczka. Jeszcze z jakim takim zapałem zasiedli, ale już po trzecim dniu zaczęli chyłkiem zgłaszać się do mnie, pukać do mojego pokoju. Jeden przyniósł świadectwo lekarskie, że nie może. Drugi oświadczył, że zaczęły mu wypadać włosy. Zaczęli mnie błagać o litość. I miałem ten problem z głowy. Już nikt nigdy się o nic nie przymawiał.

Kiedyś ja kończyłem zdjęcia w wytwórni wrocławskiej, Wojtek Has się do nich przygotowywał, a Kazio Kutz wrócił z nagrodą, bodaj z Locarno. Nasze połączone ekipy uderzyły razem w gaz. I tu znów powiem jak grenadier spod Moskwy: „Nic nie pamiętam, ale pamiętam, że było gorąco". Ten bankiecik zakończył się małym skandalem. Zebranie Rady Zakładowej, fotografowanie zdemolowanej stołówki, zawiadomienie ministerstwa. Na szczęście dyrektorem wytwórni był wtedy mój kolega z Wilna. Nie dość, że z Wilna, to jeszcze z tej samej klasy gimnazjalnej. Nie dość, że z tej samej klasy, to i z tej samej ławki. Więc sprawę zatuszował. Reżyser pokrył straty i szybko doprowadził miejscowy lokal do porządku.

Zaznaczam, że to nie miało nic wspólnego z rozwydrzeniem. To była reakcja po okresach napięcia. Bo niezależnie od tego, czy się zrobiło film dobry, średni czy marny, napięcia miały taki sam charakter. Oczywiście, u ludzi, którzy byli podatni na tego rodzaju napięcia. Przypuszczam, że mogą być reżyserzy, do których nie dociera ciężar odpowiedzialności, tak sobie robią – lekką ręką. Ale ci, z którymi ja się stykałem, dosyć to przeżywali.

III

Jak go sparło, to niech robi

Zadebiutował Pan jako reżyser w 1958 roku filmem *Ostatni dzień lata*. Czy koledzy w „Kadrze” się tego spodziewali?

Po prostu zaatakowałem Hagera i Kawalerowicza, że chcę robić film. Muszę powiedzieć, że byli trochę skonsternowani. Jako ludzie rozsądni wiedzieli, że film to jest pięćdziesiąt osób ekipy, dziesięć wozów ciężarowych, agregaty, że do plenerów nad morzem, na piasku potrzebne są jupitery do rozbicia cieni. Wiedzieli to wszystko, ale byli łagodni. Myśleli pewnie: „Jak go tak sparło, to niech robi. Chce kina ascetycznego, proszę bardzo”.

Pański pomysł był najprostszy z możliwych – na pustej plaży spotyka się dwoje ludzi. Nie mogą się porozumieć.

Mój film był wtedy jak wybryk. To było w czasach, kiedy po euforii paru lat powojennych kino znów się ustabilizowało. Zrobiło się klasyczne, przeważały adaptacje sztuk. Filmowcy robili je w zgodzie z obowiązującymi normami, bo to dawało im poczucie ekskluzywności. Krytyka się w tym lubowała, bo wiedziała, co o tym pisać. Polskie środowisko filmowe nie przeczuwało – może ze względu na naszą prowincjonalność – że do drzwi kołacze już tak zwana Nowa Fala, która niezależnie od swojej wartości artystycznej zrobiła trzęsienie ziemi w świecie filmowym. Od Nowej Fali film poszedł szerokim frontem, penetrując życie i w każdym momencie zaprzeczając dawnym prawidłom. Tymczasem ja – jako uczestnik życia społecznego – odczuwałem pewnie jakieś impulsy i fluidy, które dodały mi śmiałości, żeby zrobić film po swojemu. A chciałem to zrobić skromnymi środkami, bo taki jestem. Nie zabrałem się za batalistykę. Możecie powiedzieć: „Nie miałby Pan takich możliwości”. A może bym miał, gdybym chciał nakręcić bitwę pod Lenino. Może by zaryzykowali i dali mi pieniądze?

Przy moim filmie oparłem się na grupce przyjaciół, bez ich pomocy nie dałbym rady. Ja byłem inicjatorem, byłem najstarszy. Młodsi mi zawierzyli, zaufali, a to przecież było ryzyko. Moja siła opierała się głównie na geniuszu Janka Laskowskiego, który pracował wtedy jako szwenkier, był utalentowany i pasjonat. Wiedziałem, że z nim pokonam każdą przeszkodę, nawet piasek na plaży, który jest przekleństwem operatorów, bo nawet najlepszemu dostanie się do kamery i porysuje taśmę. A Jankowi, chociaż zmieniał kasety na piachu, nawet ziarnko nie wpadło. Jeśli chodzi o formę filmową, to tyle naoglądałem się kina, że wiedziałem, o co mi chodzi.

Dali nam kamerę Ariflexa, sześć tysięcy metrów taśmy czarno-białej i dziesięć tysięcy złotych. Resztę musiał wyłożyć współproducent, pan Konwicki. Pojechaliśmy wybrać plener. Zawiózł nas kolega Jurka Laskowskiego, brata Janka. Jurek został później producentem. Pamiętam, jak o świcie, na lekkiej bani, mknęliśmy przez Polskę nad morze. Jurek, wciąż niezbyt trzeźwy, stawał w tym otwartym samochodzie – to był wóz poniemiecki – i wołał: „Rolnicy, pozdrawiam was!”. Bo chłopi zaczynali chyba wtedy orać. W tym dzikim pędzie wjechaliśmy w jakiś las i znaleźliśmy się w środku bazy wyrzutni rakietowych. Nie byliśmy świadomi, co mogło nam za to grozić. Wojskowi starali się nas szybko pozbyć i zatrzeć ślad po tym incydencie, żeby nie wybuchł skandal.

Wtedy kręcić na plaży to było coś takiego, jakby dziś chcieć kręcić w salonach prezydenckich. Plaże były strzeżone dzień i noc, starannie bronowane, żeby imperialiści się nie przedostali. Nam spodobała się plaża między Białogórą i Łebą. Korzystając z czyjejś protekcji, zgłosiłem się do generała Hibnera, później profesora matematyki. Ten był wyrozumiały dla fanaberii literato-filmowców i dał zgodę na zdjęcia.

Zainstalowaliśmy się na zupełnym pustkowiu – do najbliższej osady sześć kilometrów, do plaży trzy. Stała tam tylko leśniczówka, z romantycznym leśniczym panem Pozdiejewem, i prymitywny baraczek, w którym rezydowaliśmy. Codziennie, wózkiem na kółkach, ciągnęliśmy nad morze sprzęt. Na wakacje do leśniczówki przyjechała wtedy licealistka Małgosia Jaworska, dość mocna, przysadzista dziewczyna. Przyznam się, że

bezlitośnie wykorzystywałem ją jako siłę pociągową, nie przeczuwając, że się jeszcze kiedyś spotkamy, gdy ona zostanie dźwiękowcem.

Jakiś stary operator, chyba Władek Forbert, który mnie lubił, spytał: „Słuchaj Tadek, ale jak jest z dźwiękiem?”. Ja: „Jak to z dźwiękiem?”. On: „No, jak zapisujecie dźwięk?”. Ja: „Nie zapisujemy”. Forbert złapał się za głowę i jęknął: „Nieeee”.

Pamiętajcie, że wtedy dźwięk zapisywało się na taśmie światłoczułej. Wóz do zapisywania dźwięku był tej wielkości co autobus 116. My działaliśmy na zasadzie zapamiętywania. Zapamiętywało się, co artyści mówili na planie, żeby to potem odtworzyć w studio.

Na planie *Ostatniego dnia lata* nie było żadnego sprzętu. Gdybyśmy mieli na przykład transfokator, powstałby inny film. Mieliśmy tylko statyw. Potem morze wyrzuciło coś w rodzaju drewnianego kozła i drabinę. Położyliśmy drabinę na koźle i mieliśmy tak zwany kran. Janek leżał z kamerą po jednej stronie drabiny, a reżyser Konwicki namiętnie naciskał drugą: góra–dół, góra–dół. Dwa ujęcia Janek zrobił z ręki, idąc. Wtedy za coś takiego można było zostać rozstrzelanym przez fachowców filmowych. Nie mieliśmy też lamp, tylko dwie blendy, każda wielkości dwóch trzecich stołu. Ja byłem mistrzem oświetlenia. Janek mnie nauczył. Blendami łapałem światło słoneczne i kierowałem je na aktorów.

Kręcenie *Ostatniego dnia lata* (1958)

[^] Dwójka aktorów – Irena Laskowska i Jan Machulski – przed kamerą

[^] Operator Jan Laskowski i Konwicki ciągną sprzęt na plan na plażę między Białogórą i Łebą

[^] Konwicki odpoczywający w przerwie między zdjęciami

***Ostatni dzień lata* był, zdaje się, kręcony jak film niemy – rejestrowaliście wyłącznie obraz.**

Nie ma jednak tego złego, co by na dobre nie wyszło. Te wszystkie braki wymusiły na nas szlachetną prostotę.

Nie przerażało Pana chwilami to całe przedsięwzięcie?

Byłem przerażony, bo jeszcze przed wyjazdem miałem sygnały, że to idiotyczna impreza. Wdałem się jednak w walkę z losem. Potem przyszła choroba Janka. Było chłodno. Janek po całych dniach na zimnym piasku dostał zapalenia płuc. Wywieziono go do Łodzi, chyba miesiąc chorował. Ja znienacka dostałem ataku nerek czy woreczka żółciowego, sam już nie wiem. Mama Laskowska – całą rodzinę Laskowskich znałem od dziecka – ratowała mnie gorącymi butelkami. Gdy Janka zabrano na leczenie, wszyscy się rozjechali. Zostałem tylko z mamą Laskowską, opiekunką całej imprezy. Błąkałem się przez ten miesiąc. Chodziłem w głąb prastarych sosnowych lasów, gdzie były dziki, śledziłem wędrówki zwierząt. Był tylko szum morza, szum drzew i pustkowie. Czasami miałem tam napady metafizycznego lęku. Podobne lęki przeżywałem kiedyś, gdy przedawkowano mi penicylinę. Chciałem wyskoczyć przez balkon. Na

szczęście, drzwi były tak dobrze opatrzone, że nie zdołałem ich otworzyć. Dopiero żona pomogła mi się uspokoić, ale i tak poszedłem do psychiatry. Wysłuchał wszystkiego i mówi: „Wie Pan co, powiem Panu szczerze, najbardziej by pomogło, gdyby Pan się czegoś jeszcze bardziej przestraszył”. A ja na to: „Jadę do Związku Radzieckiego, do Buchary, wybierać plenery do *Faraona*”. On się niezmiernie ucieszył: „To jest to!”. I rzeczywiście, jak zobaczyłem Bucharę, to mi przeszły moje lęki. Pani, która tam mieszkała, powiedziała mi: „Proszę Pana, czy Pan wie, że Buchara uchodzi za najbrudniejsze miasto Azji?”. Nie polemizowałem z nią.

Gdy Janek wrócił z Łodzi, wyleczony, znów zabraliśmy się do roboty. Po paru tygodniach zdjęć mogliśmy w kinie w Wejherowie obejrzeć nakręcony materiał. Tylko że ten materiał trzeba było najpierw wywołać, a my nie mieliśmy na to pieniędzy. Tu pomogły znajomości Janka, lubianego w sferach operatorsko-laboratoryjnych. Podejrzewam, że nasze negatywy doklejano do podniosłych filmów patriotycznych. W ten sposób udało się je wywołać. Gdy Janek przywiózł materiały z laboratorium, pojechaliśmy do Wejherowa. Oglądamy to – i katastrofa. Wszystko do wyrzucenia.

Dlaczego?

Nie chcę się na ten temat wypowiadać. Było niedobrze i już. Spytałem: „Jasiu, co robimy?”. A on: „Zaczynamy od nowa”. Na własny koszt kręciliśmy aż do października. Pamiętam ostatnie zdjęcia – z rana był już przymrozek, szron, a ja panią Irenę Laskowską, siostrę Janka i Jurka, popędzałem do morza: „Głębiej, głębiej”.

Wiecie co? Ja tu ciągle mówię, że wszystko robiłem o własnych siłach, ale myślę, że Hager i Kawalerowicz cichcem mnie wspomagali. Przecież inaczej nie dostałbym stołu montażowego i montażystki. Oni to robili bez ostentacji, w sposób dyskretny. Protegowali mnie po koleżeńsku, nie wiedząc, czy coś z tego wyjdzie.

Czy na planie *Ostatniego dnia lata* nikt się nie buntował? Czy na przykład Jan Machulski, młody aktor z Lublina, nie mówił, że ma dość, że chce wracać do domu?

Nie mówił. Zachował się nadzwyczaj lojalnie. Zgodził się grać za darmo, dopiero potem okazało się, że mogą być za to jakieś skromne pieniądze. Irena Laskowska odrobinę się buntowała, ale to był specjalny przypadek.

Ona była uderzająco piękna i niewyżyta jako aktorka. Cóż mogła grać ze swoimi warunkami w czasach stalinowskich? Mogła najwyżej występować w byle jakich sztukach. Irena była niespełnioną amantką. A tu zaprzyjaźniony człowiek wymyśla dla niej rolę starej panny, skwaśniałej, walczącej o resztkę swojego świata. Dlaczego tak zrobiłem? Przecież nie z głupoty czy lekkomyślności, tylko dlatego, że widziałem w niej wielką, niewykorzystaną siłę dramatyczną. Irena sądziła początkowo, że rola jest wbrew niej, ale potem się zgodziła i zagrała.

Czy pojawiające się co jakiś czas, tak charakterystyczne dla tego filmu, odrzutowce na niebie były już w Pańskim scenariuszu, czy same zjawiły się nad Waszymi głowami?

Samoloty przypominały miniony czas, zastępowały wielkie sceny dramatyczne uświadamiające kompleksy ludzkie związane z wojną. Dla mnie były ważnym efektem, ponieważ w filmie posunąłem się do ostatecznej ascezy: tylko woda, ziemia, niebo, ludzie, i jakiś ślad cywilizacji, czegoś, co jest hen, daleko. Tym śladem były te przelatujące odrzutowce. Nie miałem tyle pieniędzy, żeby je wynająć. Musieliśmy użyć możliwie najlepszych zdjęć archiwalnych.

A muzyka?

Na nią też nie było pieniędzy. Pamiętałem jednak, że Duduś Pawlikowski często przychodził na obiady do Związku Literatów z okaryną i podgrywał przy kawie dla znajomych. Sprytny pan Konwicki natychmiast się zorientował, że do tak ascetycznego filmu nie będzie pasowała wielka orkiestra symfoniczna, tylko właśnie okaryna. Duduś Pawlikowski zaadaptował dla nas parę motywów z Saint-Saënsa. Nie bardzo wiedziałem potem, jak to nazwać – nie mogłem dać: „muzyka Adama Pawlikowskiego”, bo zaatakowaliby mnie, że to są melodie słynnego kompozytora. Wobec tego umieściłem w czołówce enigmatyczny napis: „Muzykę podał Adam Pawlikowski”.

Legenda głosi, że uciekł Pan z pierwszego pokazu filmu urządzonego w „Kadrze”.

Nic nie pamiętam, ale pamiętam, że było gorąco.

Mogłem uciec, ponieważ moje obyczaje dżentelmena z powiatu oszmiańskiego były takie, że dniem i nocą siedziałem nad robotą, ale

obejrzawszy film na pierwszej projekcji zgranej kopii, żegnałem się i więcej już nie miałem z nim kontaktu. No, mogłem jeszcze rzucić okiem na kawałek, kiedy robiono kopię wzorcową. Jeśli poszedłem na premierę – na szczęście, rzadko mi je wyznaczano – to złożywszy ukłon, po pierwszych taktach filmu dawałem nogę. Byłem znany w środowiskach wydawniczo-filmowych z tego, że nie oglądam z lubością swoich filmów ani nie czytam ukradkiem swoich książek. Do żadnej książki nie zajrzałem po jej wydaniu. Może tam w ogóle jest coś innego, innego autora?

Wspominam o tym dlatego, że na starość zrodziło się we mnie niedobre podejrzenie. Znając moje obyczaje, ludzie, którzy kochali PRL, a mnie mieli za niedojrzałego ideowo, zgniłego inteligenta, mogli pomyśleć, że dobrze byłoby troszkę mnie poprawić, coś wyrzucić. Tych podejrzeń nabrałem rok temu, kiedy zgłosili się do mnie Niemcy, żebym na spotkaniu autorskim przeczytał dla nich kawałek *Kalendarza i klepsydry*. Dziwne rzeczy tam zobaczyłem. Nie sprawdzałem wprawdzie innych moich książek, ale raz wpadłem na kawałek swojego filmu i osłupiałem. Pamiętałem, że inaczej go zmontowałem, a tu jakiś dobry duszek poprawił, żeby było lepiej.

Jakie były polskie reakcje na *Ostatni dzień lata*?

Jeden z „papieży krytyki” nie wytrzymał i opublikował recenzję – *Knajak i cizia na plaży*.

Krytycy mnie skopali, chociaż później, oczywiście, zachwycili się Nową Falą. Ale nie mogli przeboleć, że się na mnie nie poznali, oszukali. *Ostatni dzień lata* dużo lepiej traktowany jest dzisiaj.

Jedną z osób, które broniły Pana filmu, była Maria Dąbrowska. Rozmawiał Pan z nią?

Przeczytałem to, co napisała, ale oczywiście nawet nie podziękowałem, bo się wstydziłem. Wtedy były inne czasy, nie takie jak teraz, że można zadzwonić do klasyka i zapytać: „Czy Pan mi może pożyczyć do jutra sto złotych?”. Nie, wtedy się tak łatwo nie obcowało. Panią Dąbrowską i panią Nałkowską znałem z widzenia. Oczywiście, mogłem zostać przedstawiony, ale nigdy nie ośmieliłbym się sam podejść.

Jak to się stało, że *Ostatni dzień lata*, film amatora, robiony właściwie metodą chałupniczą, został wysłany na festiwal w Wenecji? I to w czasach, kiedy tak niewiele polskich filmów jeździło na Zachód.

Wszystkim rządzi przypadek. Przecież mogli mnie wyrzucić z kinematografii, i to by nie weszło nigdy i nigdzie na ekrany. Ocalili mnie dwaj faceci z Filmu Polskiego. Ubolewam, że zapamiętałem tylko jedno nazwisko: dyrektor Gordon. Ci dwaj dyrektorzy na własną odpowiedzialność i wbrew opinii ogółu posłali *Ostatni dzień lata* do Wenecji. Trzeba trafu, że przewodniczącym jury był wtedy słynny angielski dokumentalista i teoretyk filmu Paul Rotha. Włosi pewnie byli przeciw, krzyczeli: „Basta, basta", ale on dał mi główną nagrodę.

Trzeba tu przypomnieć, że to był dopiero początek nagród dla polskich filmów. Mieli je Jakubowska i Wajda, ale nie za taki skromny filmik jak mój. To Grand Prix skrzepiło mnie i przestałem się bać kryminału. Nie zostałem za *Ostatni dzień lata* ani ukarany, ani pobity.

O nagrodzie dowiedziałem się ze wzmianki w gazecie. Po paru miesiącach jakiś urzędnik z Filmu Polskiego przyniósł mi statuetkę. W Wenecji był taki zwyczaj, że zwycięzcę proszono w roku następnym do jury. Kiedyś na schodach spotkałem jakiegoś naszego ważnego dyrektora. Powiedział: „Jest Pan zaproszony do Wenecji, ale Pan nie pojedzie". Ja mówię: „No tak, dobrze". „Nie pojedzie Pan dlatego, że w Wenecji odrzucono… – i tu wymienił tytuł innego filmu – To będzie retorsja. Włosi zostaną ukarani w ten sposób, że Pan nie pojedzie". Minęło parę miesięcy. Zagadnął mnie strasznie miły dyrektor Centralnej Wytwórni Filmów: „Ja bardzo Pana przepraszam, tak się zdarzyło, że oni Pana szukali w tej Wenecji, a ja się napatoczyłem, no i mnie wzięli do jury". Finał był taki, że po paru tygodniach przyszedł list od dyrekcji festiwalu w Wenecji: „Gorące podziękowanie za żywy udział w pracach jury".

Czy po *Ostatnim dniu lata* dostał Pan glejt, że jest Pan zawodowym reżyserem, tak zwaną kategorię reżyserską?

Nie dostałem, biedny. Dostałem chyba dopiero przy *Jak daleko stąd, jak blisko*. Ale za to, zdaje się, z miejsca pierwszą kategorię. Strasznie skoczyłem do góry. Sam o kategorię nie występowałem, choć wiązała się z apanażami. Koledzy z komisji kwalifikacyjnej dali mi ją przez sympatię.

A jak odebrali *Ostatni dzień lata* widzowie?

Cóż ja mogę powiedzieć? To było tak dawno temu.

Ten film musiał coś znaczyć, przy całej swojej zgrzebności, skoro wożono go po całym świecie, po różnych festiwalach. Ktoś z ambasady polskiej w Londynie przysłał mi czasopismo „Światło i Dźwięk”, w którym, po festiwalu festiwali w Londynie, ukazał się ogromny artykuł o *Ostatnim dniu lata*. Zapamiętałem, że ten krytyk pisał: „To niesamowite, że nikt na to nie wpadł. To takie proste, wziąć dwoje aktorów, pojechać na brzeg morza i zrobić film”. Recenzja była entuzjastyczna. W ostatnim akapicie znalazła się informacja, że w Londynie pokazano też inny polski film. Też zresztą przyjęty pozytywnie. Cała nasza prasa przedrukowała tylko ten akapit, nie wspominając, że jest z artykułu o *Ostatnim dniu lata*. Ale to jest ludzkie.

Ten film traktowano wszędzie jako rodzaj fenomenu. Kiedyś podszedł do mnie jakiś Duńczyk i ze łzami w oczach zaczął mnie przepraszać. Nie wiedziałem, o co mu chodzi, ktoś mi jednak przetłumaczył: „Wie Pan, jemu się zdarzyło zrobić film prawie taki sam jak *Ostatni dzień lata*, i on Pana przeprasza. To naprawdę przypadek”. Uściskałem go i powiedziałem, że byłoby dla mnie zaszczytem, gdyby on – chociaż w to nie wierzę – powtórzył taki ubogi film jak mój.

Czy Pana film się zwrócił?

O ile sobie dobrze przypominam, budżet wynosił czterysta sześćdziesiąt tysięcy. Musiał się zwrócić, ponieważ film szedł w wielu telewizjach, poza tym po całym świecie go włóczono. Myślę jednak, że on przede wszystkim opłacił się moralnie, był dobrą wizytówką naszego kina w świecie.

Podobno po 1989 roku młodzi filmowcy kupili od Pana prawa do remake’u *Ostatniego dnia lata*.

Owszem. Zapłacili zaliczkę i więcej się nie pokazali. Sytuacja jak najbardziej korzystna dla autora. Nie stracił swojego dziecka, a trochę zarobił.

IV

Nie stroniliśmy od gazownictwa

Czy „Kadr”, skupiający tylu utalentowanych ludzi, był miejscem spotkań, rodzajem kanapy, salonu. Krążą legendy na przykład o zespole „Tor” – dwadzieścia lat później – jako o miejscu u Stanisława Różewicza i Witolda Zalewskiego, gdzie się przychodziło, bo warto było tam być.

Coś mi się nie wydaje, żebyśmy byli salonem. Te rzeczy załatwialiśmy w innych miejscach. Byliśmy młodzi, lubiliśmy uderzyć w gaz i nie musieliśmy tego robić w biurze, w jakiejś instytucji, marnej, nędznej, skotłowanej. Gazowaliśmy w przeróżnych miejscach. To były: SPATiF, Dziennikarze, Architekci, Europejski, ale i w domu nie stroniliśmy od gazownictwa. Byliśmy młodzi, życie było pełne napięć, ale i pełne przygód moralnych, intelektualnych, bardzo czasem dramatycznych, kiedy indziej tragicznych.

Z Hagerem, z Kawalerowiczem żyliśmy po koleżeńsku – wyjeżdżaliśmy razem na plan albo na wakacje – ale niekoniecznie kanapowo, klikowo, mafijnie. Wydaje mi się, że nie mieliśmy wtedy uruchomionych tych gruczołów. „Kadr” to była grupa indywiduów. Każdy chodził swoją drogą. I ja wam wytłumaczę dlaczego: bo tylko słabi łączą się w stada. To była grupa ludzi, która czuła, że coś wykona. Wobec tego nie musieli się nawzajem popychać i wspierać. Ale w sensie ludzkim wszyscy się bardzo lubili. Ja wyznam tu zresztą, że wolę ryzykować pojedynczo, niż liczyć na grupę. Daleko nam było do dzisiejszych postaw. Intryganctwa dostatecznie w sobie nie rozwinęliśmy. Rywalizacja oczywiście była, ale szczątkowa. Ten robił to, ten tamto, jeden miał więcej pochwał, drugi mniej. Kwitła jednak wielkoduszność. Przez skromność nie powiedziałem, ile pomagałem Jurkowi Kawalerowiczowi. Tak jak i on mi pomagał, na przykład podmontowując mój film, gdy byłem już zmęczony. Obdarowywaliśmy się

nawzajem. Czuliśmy widocznie, że jesteśmy pod tym względem zamożni, że stać nas na to. Nie musimy ściubić tej odrobinki talentu. Byliśmy nonszalanccy, bo byliśmy na dorobku. Ludzie na dorobku nie są chciwi. Dopiero jak się zbierze mająteczek, to człowiek zaczyna być zazdrosny i patrzy na rywali. Myśmy właściwie żyli jak pierwsi chrześcijanie, po bratersku, jeśli mieliśmy jakieś talenty, dzieliliśmy się.

Czy w „Kadrze" istniało coś na kształt wspólnego programu artystycznego i intelektualnego?

Jesteście zdeprawowani przez historyków. Wynieśliście obraz grup artystycznych z popularnych książek. To jest banał, że siedzą, piją wino, dyskutują, czasem nawet się policzkują o jakieś imponderabilia. Że wydają manifesty, które potem przedrukowuje się przez kilkadziesiąt lat, że są skandale uliczne. My czuliśmy się silniejsi w pojedynkę. Tym bardziej że każdy reprezentował inny typ psychiczny, często inne doświadczenia. Uprawianie wspólnej grządki w czasach tej naszej szamotaniny wydawało się absurdalne. Aczkolwiek wytwarzały się pewne grupy, była na przykład grupa „Kuźnicy". Ja zresztą uważam, że takie „elitki" spełniają ważną rolę. Nawet jeśli się z nimi nie zgadzam. One trzymają w karbach społeczności kulturalne. Pamiętajmy, że w każdym, nawet w Fellinim, siedzi grafoman. Jak jest totalna wolność, to grafoman jest agresywny, wyłazi nieraz i z czcigodnych artystów. Elity uprawiające terror artystyczny trzymały w szachu grafomana, który w nas siedzi. Teraz grafomania szaleje. Ja jestem miłośnikiem demokracji i wolności, więc myślę: dlaczego nie, niech grafomani też mają coś z życia.

Kiedyś moja córka Ania, wtedy pięcio- czy sześcioletnia, bawiła się z naszym kotem Iwanem. Widzę, że on w jakimś paroksyzmie dzikości wbił jej kły w żyły w nadgarstku. Krew sika. Ja mówię: „Aniu, dlaczego ty na to pozwalasz?". A ona: „Tato, niech on też ma coś z życia".

W początkach „Kadru" trzeba się było liczyć z władzami, cenzurą, sitem politycznym, ale powstał na przykład *Kanał*, film o Powstaniu Warszawskim, które przez lata było tematem tabu. Tyle że zamiast bohaterskich walk, są w nim powstańcy wędrujący kanałami, w gównach i w smrodzie. Czy to był wynik kompromisu, bo władza mówiła – jeśli o Powstaniu, to tylko nieheroicznie – czy świadoma deklaracja artystyczna?

W wypadku *Kanału* wydawało nam się, że to jest wstrząsający i wspaniały wizualnie pomysł na pokazanie fragmentu Powstania, części prawdy o Powstaniu. Pamiętam, że gdy Stawiński, z którym się przyjaźniłem, opowiedział mi o swoich przejściach z okresu okupacji, a szczególnie z Powstania, to zachwyciłem się tą gehenną kanałową. Namawiałem go, żeby najpierw zrobił z tego opowiadanie czy małą powieść. Pomysł tego filmu, zobaczenie fragmentu historii przez tak tragiczną sytuację, był inspirujący nawet dla innych kinematografii. To nie był kompromis.

Ale jak to władze kupiły? To mogła być woda na ich młyn: „Patrzcie, jak kończą nasi przeciwnicy”.

W tym pytaniu jest jakaś zaszczytna dla mnie aluzja. Bo widzicie mnie, jak siedzę z Bierutem i omawiam te sprawy. Przecież my chodziliśmy niżej, jak petenci do urzędu. Mówiłem wam, jakie pisywałem eksplikacje.

Gdy się spojrzy na listę filmów „Kadru”, widać wyraźnie, że zajmowaliście się głównie opowiadaniem o losach Waszej generacji. Filmów współczesnych było dużo mniej.

Myślę, że po pierwsze, etos patriotyczno-społeczny napędzał nas najbardziej, po drugie, prawdziwie współczesny temat okazałby się drażliwy. Filmów rodzajowo-obyczajowych moi koledzy chyba nie mieli specjalnej ochoty kręcić. W tym specjalizowały się inne zespoły.

Z drugiej strony, wiedzieliśmy, że czasem można, a nawet trzeba zrobić coś lżejszego. Tu mistrzem był Leonard Buczkowski, reżyser *Zakazanych piosenek* i *Przygody na Mariensztacie*, filmowiec jeszcze przedwojenny. Uwielbiałem go. On pochodził z dobrej, mieszczańskiej rodziny warszawskiej. Może coś źle zapamiętałem, ale wydaje mi się, że jego ojciec miał restaurację na rogu Zgody i Złotej czy gdzieś w pobliżu. Buczkowski po I wojnie światowej był człowiekiem młodym i nowoczesnym. Chyba pierwszy w Polsce miał radio, w latach dwudziestych brał udział w rajdach samochodowych. A przy tym był szalenie rzetelny i uczciwy. Dlatego dziwnie wyglądała mi sprawa kary, którą nałożono na niego za rzekomą kolaborację w czasie okupacji. Nigdy nie chciałem w to wchodzić, bo znałem go jako człowieka nieskazitelnie szlachetnego. Może coś zostało źle

zrozumiane przez otoczenie? A może to wiązało się z jego żoną Halusią, która była Żydówką? On ją strasznie kochał, myśmy wszyscy ją uwielbiali. Zawsze na planie przy nim siedziała, herbatkę mu szykowała. Jako dżentelmen nie okazywał czułości i tego, że jest do niej strasznie przywiązany. W czasie okupacji on mógł poświęcić nawet życie dla uratowania Halusi.

Uwielbiałem chodzić do niego na Mokotów w sprawach zespołu, bo traktował wszystkich ciepło, nie wydawał apodyktycznych sądów, nie wtrącał się. Buczek był przywiązany do kina, nazwijmy je, akademickiego, biorącego wzór z Hollywood. W naszych warunkach to wychodziło jego filmom na korzyść – były fachowo zrobione. Co ciekawe, był jednocześnie niezwykle otwarty, wrażliwy na nowości. Ciekawiły go eksperymenty filmowe.

Na ogół sam sobie wyszukiwał tematy. Raz mu pomogłem przy scenopisie, bo miał kłopot z materiałem, potrzebował wsparcia młodego żulika. Później rozgorzała straszna walka, bo on chciał dzielić się ze mną honorarium, a ja go tak uwielbiałem, że za Boga nie chciałem pieniędzy. Skończyło się kompromisem: dostałem od niego elegancką zapalniczkę Ronsona. To tak, jakby ktoś mi dziś jaguara podarował.

W „Kadrze" powstał *Upał* Kutza, czyli filmowa kontynuacja „Kabaretu Starszych Panów".

Tak jak trzydzieści milionów Polaków, kochałem ten kabaret. Uwielbiałem Przyborę, z którym się często spotykałem. Jeremi to jest sam wdzięk, sama uroda ludzka, przychylność dla drugiego człowieka. Wasowskiego mniej znałem, ale oczywiście czciłem go. Połączyliśmy Starszych Panów z Kaziem Kutzem. W lot się dogadali.

Robiliśmy nawet filmy bigbitowe, na przykład *Mocne uderzenie* Passendorfera, choć do bigbitu Kawalerowicz i ja słabo pasowaliśmy. Naszym ostatnim doznaniem parkietowo-towarzyskim było tango argentyńskie. Zdawaliśmy sobie jednak sprawę, że są jakieś mody, nowe upodobania. Nie byliśmy fanatyczni, nie byliśmy doktrynerami.

Po *Ostatnim dniu lata* chciał Pan sfilmować dwa swoje teksty. *Skok z nieba* miał być, jak sam Pan wtedy mówił, „wariantem sensacyjnym"

***Ostatniego dnia lata*. Z kolei *Trochę apogeum* było dla Pana „ironicznym studium rodzenia się kontestacji”.**

Scenariusz *Skoku z nieba* znalazłem ostatnio, przerzucając jakieś papiery. Natrafiłem na pożółkły, zjedzony przez grzyb egzemplarz. To był rzeczywiście wariant sensacyjny *Ostatniego dnia lata*. Wtedy byłem na dorobku, strasznie naiwny, i wydawało mi się, że pociągnę wątek filmu ascetycznego, to znaczy wyduszę z najmniej filmowych okoliczności maksimum wyrazu.

To było o tym, że podczas ostatniej wojny nad jakąś wysepką odbywa się walka powietrzna. Jeden samolot zostaje strącony. Ktoś wyskakuje z niego ze spadochronem, dopływa do brzegu maleńkiej wysepki, na której znajduje się niemiecki logistyczny punkt obserwacyjny. Siedzi tam młody Niemiec, inwalida z frontu. Osobą, która dopłynęła do brzegu, okazuje się polska dziewczyna. Miano ją zrzucić do kraju. Na wysepce zaczynają się podchody – Niemiec nie wie, z kim ma do czynienia. Wynika z tego cała sensacyjna historia, która, oczywiście, pachnie romansowo.

Zapamiętałem z pewnym uznaniem dla siebie, że chciałem tę opowieść – w końcu tragiczną, o ludziach z przeciwnych obozów, na tle wielkiej panoramy śmierci – zilustrować muzycznie hymnami. Niemiec ma aparaturę radiową, ciągle słychać jakiś hymn. Miał być w tym rodzaj ironii w stosunku do tej małej historii dwojga ludzi.

Być może było to marne. Nie budziło specjalnego zainteresowania w moim otoczeniu. Swego czasu pokazywałem ten scenariusz Andrzejowi Wajdzie, ale on uznał, że to jest za wątłe, że musiałby być jeszcze jakiś trzeci element, który by to zdramatyzował. Ale mnie chodziło o to, żeby nie było trzeciego elementu. Trzeci element, trzecia postać, został później użyty w *Nożu w wodzie* i może właśnie dlatego ten film miał powodzenie.

Wajda tuż przed *Popiołem i diamentem* miał robić fabułę według prozy Moniki Kotowskiej pod tytułem *Jesteśmy sami na świecie* – właśnie tylko z dwójką bohaterów. Pod naciskiem władz wycofał się jednak. Może i tym razem bał się filmu bez trzeciego elementu?

Czy ja wiem? Może mu się to po prostu nie podobało. Powiedzmy sobie otwarcie, że Wajda zawsze ma pod ręką kilkanaście cudzych propozycji

i kilkanaście własnych chęci i w końcu trafia na rzecz, którą realizuje. Jeśli czasem widzi się niechęć do niego, to może ona brać się z tego, że on jakby nigdy nie zdawał sobie sprawy, że operując taką ilością cudzego materiału, robi ludziom krzywdę. Czują się zawiedzeni. Ja częściej niż policję spotykam na ulicach ludzi, którzy zwierzają mi się, że Wajda wziął się za ich dzieło i będzie kręcił. A ja wiem, że wszystko zmieni się jeszcze wielokrotnie.

Trzeba pamiętać, że Wajda jest reżyserem bardzo uwrażliwionym na chwilę, czułym jak sejsmograf: wie, czego w danym momencie potrzebuje widownia. Oczywiście, możecie mi na to wyliczyć te jego filmy, które nie trafiły w zapotrzebowanie psychologiczne. To się zdarza. Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi.

Czy kiedy pracowaliście razem w „Kadrze", Wajda chciał, żeby Pan coś dla niego napisał?

Musicie wziąć pod uwagę nasz ówczesny układ. Ja byłem urzędnikiem zespołu, on tym, który wykonywał robotę. Wydaje mi się naturalne, że on się rozglądał gdzieś dalej, wiedząc, że swoi to są swoi – i tak siedzą, czekają i zawsze pomogą. Nieustannie były rozmowy, także z Wajdą, że dobrze byłoby zrobić to albo tamto. Z tym, że ja jestem dosyć jednorodny, nie mam zdolności imitatorskich. Nie mógłbym podrobić kierunku literackiego, jakiejś formy, stylu opowiadania. Ja umiem tylko po swojemu, bardzo ciężko mi się nagiąć. Nigdy na przykład nie pisałem dialogów do nie moich filmów, co robiło wielu moich kolegów. Zawsze byłem przekonany, że dialogi noszą piętno czyjejś indywidualności i nie można ich wymieniać na cudze.

Więc jak Pan adaptował *Disneyland* Dygata, z którego powstał film Morgensterna *Jowita*? Zostawił Pan dialogi z książki?

Przecież to jest jak reperowanie starej odzieży, którą się klei, lepi, składa. Oczywiście, tu i tam pojawiają się dziury do wypełnienia. W tej kwestii można by mnie zaatakować z grubszej rury: *Dolina Issy* Miłosza jest szalenie ascetyczna, jeśli chodzi o dialogi, one są szczątkowe, jakby schowane w narracji odautorskiej, nawet nie są wybite jako dialogi. Adaptując Miłosza, wykonałem zegarmistrzowską robotę wydobycia

i uformowania istniejących dialogów, a nawet dorobienia z jego prozy tych brakujących.

Dlaczego nie nakręcił Pan *Trochę apogeum*?

Nic nie pamiętam, ale pamiętam, że było gorąco.

Znaleźliśmy fragmenty tego scenariusza drukowane w „Literaturze” w roku 1972. Są w nim tropy, które powrócą w *Jak daleko stąd, jak blisko*, na przykład nieżyjący przyjaciel pojawiający się w mieszkaniu bohatera. Jest tam młody człowiek z bombą, który chce wysadzić Pałac Kultury…

To, co mi opowiadacie, żenuje mnie. Wstydzę się.

…jest zaćmienie księżyca obserwowane przez astronomów z wierzchołka Pałacu, kongres esperantystów, kręcenie filmu, jest wielki show z nagrodami – żeby dostać nagrodę, bohater musi wyjść z Pałacu i namówić do przyjścia do Sali Kongresowej jakąś dziewczynę.

No, ciekawe rzeczy. To jest całkiem dobry serial.

Niestety, kończy się po piątym odcinku – informacją, że scenariusz powstał w roku 1967 i że przerywają druk, bo Pan to będzie kręcił.

Cenzura coś grymasiła. Gucio Gottesman przeprosił mnie, że musi przerwać druk. Ale ja nie narzekam. Coś mi się widzi, że chciałem wtedy stworzyć jakiś wszechświat w Pałacu Kultury. Wszystko tam zawrzeć. Nie wracam do tego, uważam sprawę za minioną. Dlaczego? Bo wtedy nagle trafił do moich rąk numer tygodnika „Film”. Być może kierowało mną przeczucie, w każdym razie otworzyłem na stronie, na której był streszczony pewien angielski film. Kiedy zacząłem czytać, okazało się, że mam przed oczami streszczenie *Trochę apogeum*. Oczywiście, niedokładne, bo Anglicy nie mają Pałacu Kultury, czyli kwintesencji życia peerelowskiego. Ale odnalazłem tam moją ideę, moje przesłanie.

Mówię o tym, żeby pokazać, że w odbiorze rzeczywistości przez artystów są pewne automatyzmy, stale snujące się wątki naszych doświadczeń psychicznych. Żyjemy jak kury grzebiące w jednym wielkim śmietnisku. Nagle jedna kura coś wygrzebuje, zaczyna gdakać i wszystkie się zbiegają. Rzuciłem więc *Trochę apogeum* w kąt i nigdy do niego nie wróciłem.

V

Inny naród się pokazał

Kiedy poczuł Pan, że nie da się już robić w „Kadrze” takich filmów, na jakich Wam zależało?

Ja, grzeszny, miałem w sobie polityczny zegar. Z góry wyczuwałem, że nastąpi jakaś perturbacja, partia straci nagle kontenans, wystraszy się i wtedy będzie można wskoczyć ze scenariuszem, będzie szansa na realizację. Tak właśnie postępowałem. To był sposób na życie, z którego wszyscy korzystali. Z osłabienia duchowego i fizycznego partii, z jakichś obiecanek, że będzie z tego niezwykła korzyść dla PRL-u.

Pamiętajcie, że byłem jeszcze literatem. Do nas się wzięli już w 1958 roku. Pracowałem w „Nowej Kulturze”, która była opanowana przez byłych „pryszczatych”, nawróconych przez rewolucję pięćdziesiątego szóstego roku. Hasaliśmy pod wodzą Witka Woroszylskiego, ja zresztą najskromniej, bo nie miałem podstaw do triumfalizmu. W 1958 roku, chyba w okolicach lata, wezwano naszą redakcję do KC i wyższe czynniki oświadczyły, że dosyć, że pismo musi być ideologiczne, odpowiedzialne i że zostaje nadany nowy redaktor naczelny. My wtedy grupką koleżeńską wyszliśmy z tej redakcji. Czyli myśmy już odczuli, co się święci. Swoje doświadczenia ze środowiska literackiego mogłem przenosić na grunt filmu. Ale film to był jakiś zaścianek, folwark, jakaś fabryczka, w której rolę odgrywały troszkę inne rzeczy. Oczywiście, i tam docierały nerwice polityczne wychodzące z Białego Domu. Nawet Ford, który był VIP-em tego środowiska, miał trudności.

To było troszkę jak na bazarze. Staraliśmy się osaczyć czynniki rządzące mnóstwem towaru. Podawaliśmy im nieustannie wiele rzeczy, licząc, że coś z tego wyjdzie. Kierował nami jeden imperatyw: kultura tego społeczeństwa musi istnieć, musi iść naprzód. Mówiłem już, że ja, krnąbrny

literat, jako urzędnik filmowy byłem lisem, dokonywałem cudów żonglerki, żeby przepchać filmy kolegów.

Czy rok 1968 był nagłym tąpnięciem?

To się działo stopniowo. Powolutku grzęźliśmy w błocie, aż skończyło się to szambem roku sześćdziesiątego ósmego. W kinie trudno jest wykorzystać jakieś przełomowe miesiące, bo film robi się co najmniej pół roku.

Wszystko to jednak nie zmienia faktu, że wpadłem w osłupienie, gdy niedawno jakaś pani z radia zwróciła się do mnie *per* „stracone pokolenie". To pięknie brzmi, ale my, przy wszystkich głupstwach, które robiliśmy, nigdy nie pomyśleliśmy, że jesteśmy straconym pokoleniem. Wręcz przeciwnie. Uważam, że przyczyniliśmy się do tego, iż kraj odzyskał jaką taką wolność. Pracowaliśmy w ciężkich warunkach, byliśmy do tego przyzwyczajeni. Może historia to kiedyś doceni. Wiedzieliśmy, że trzeba walczyć. Zbuntowani, przyjmowaliśmy dokręcanie śruby i natychmiast, z rozbieganymi oczami, szukaliśmy, z której tu strony przyatakować.

Pamiętam, że w którymś momencie wybuchła moda na filmy antyukraińskie. Czuło się zgodę wyższej władzy na to, żeby Ukraińców w filmach pogonić. Zrobiłem wtedy nieprzyjemną drakę na komisji scenariuszowej. Wziąłem zgłoszony scenariusz i zacząłem czytać, co komendant z UPA mówi w nim do złapanego ubeka, który był wtyczką w jego oddziale: „Słuchaj, wy jesteście okupowani tylko przez Ruskich, a my i przez Ruskich, i przez was". Przeczytałem i zapytałem: „Czy ten z UPA nie miał trochę racji?". Wyobraźcie sobie, że ten scenariusz odrzucono i nigdy już nie stanął na komisji żaden tekst o tematyce antyukraińskiej.

Czy na pracę „Kadru" wpływały ogólnonarodowe zamieszania związane z kinem. Choćby to, co się działo wokół *Popiołów* Wajdy, skądinąd zrobionych w zespole „Rytm" – dyskusja o patriotyzmie, bohaterstwie i bohaterszczyźnie, z udziałem między innymi pułkownika Załuskiego?

Tak zwane skandale ideologiczne wybuchały co pewien czas. Przypuszczalnie były potrzebne dla zdrowia partii. Przy tej okazji odbywało się samooczyszczenie i samomobilizacja. Tak bardzo się tym nie

przejmowaliśmy. Jako chytrzy producenci wiedzieliśmy, że szum, sprzeciwy partii, wymachiwanie pałką i wygrażanie palcem troszkę filmowi pomaga. To, że *Popiół i diament* dostał w Wenecji tylko nagrodę krytyków, bo nie pozwolono, by wystartował w konkursie, znaczyło więcej niż Grand Prix. Film poszedł w świat z legendą filmu prześladowanego. To wyostrzało oko widowni zachodniej. Przecież każda tkanka wyniesiona z imperium zła natychmiast była mikroskopowo badana, to wszystkich ciekawiło. Oczywiście, zawsze są jakieś koszta. Te koszta to na przykład filmy tyczące spraw żydowskich – Janusza Nasfetera *Długa noc*, która przeleżała na półce kilkadziesiąt lat, wspaniały krótki film Andrzeja Brzozowskiego *Przy torze kolejowym* według *Medalionów* Nałkowskiej. Powiem jednak cynicznie i trochę się tego wstydzę – te koszta dotykały często artystów niezaradnych albo dumnych, którzy nie zniżyli się do tego, żeby organizować obronę swojego filmu.

Ważnym etapem na drodze powstawania filmu były w PRL-u kolaudacje. Część protokołów z obrad komisji kolaudacyjnych, przechowywanych w archiwum Filmoteki Narodowej, opublikowano w piśmie „Iluzjon”. Co ciekawe, żeby dziś zajrzeć do reszty dokumentów, przechowywanych w Komitecie Kinematografii, trzeba uzyskać zgodę jego przewodniczącego.

Namawiałem kiedyś pana Rafała Marszałka, żeby się zapoznał z całością protokołów z komisji scenariuszowych i kolaudacyjnych, bo przez nie widać dożylnie historię PRL-u. On się na to zaśmiał i powiedział: „Pan jest naiwny, tego już dawno nie ma”. Wtedy pomyślałem, że uczestnikom tamtych komisji pewnie zależało, żeby protokoły z ich obrad nigdy nie ujrzały światła dziennego. No bo jeśli ktoś robi dziś gesty i miny szalonego opozycjonisty, to byłoby mu przykro, gdyby wyszło na jaw, że się kiedyś zachowywał troszkę koniunkturalnie.

My jednak jesteśmy w tej rozmowie łagodni i wszystko wszystkim winnym darowujemy, puszczamy w niepamięć. Natomiast siebie pilnujemy i ostro lustrujemy.

Jak członkowie zespołu „Kadr” odnosili się do komisji kolaudacyjnych?

Uważaliśmy, że to jest rodzaj spektaklu. Kolegianci zmieniali się przez te kilkadziesiąt lat, ale zawsze były pewne osoby, które miały głos

decydujący, reprezentowały władzę. No i przychodzili oczywiście podsądni. Kolaudacja decydowała o losie filmu. W związku z tym staraliśmy się nie tyle urabiać kolegów, bo to by nam nie przyszło do głowy, ile rozegrać jakoś to wydarzenie, mieć przygotowaną taktykę. Zwykle to się odbywało spontanicznie, w zależności od tego, jak toczyła się dyskusja. Mogła przebiec nieoczekiwanie łagodnie, a mogła – jak przy okazji kolaudacji filmu Ewy Kruk *Palace Hotel* według książki Dygata – przerodzić się w zasadniczą bitwę. W tym wypadku, jak wiadomo, bitwa odbiła się na losie Dygata. Niedługo po tej kolaudacji zmarł na serce.

Czasem broniliśmy się rozpaczliwie, czasem poddawaliśmy się. Zależy, z czym przyszliśmy. Czy byliśmy w pełni przekonani o walorach swego filmu, czy też uważaliśmy, że to jest tylko jedna z robótek filmowych i za bardzo nie ma po co walczyć. Zresztą w gruncie rzeczy najczęściej liczył się finansowy wynik batalii. To, jaką kategorię film dostanie. Bo przecież filmów, które były zatrzymywane albo miały trudności, nie było znowuż tak dużo. Pamiętajcie, że na początku całego cyklu produkcyjnego była komisja scenariuszowa, która odsiewała niepożądane tematy i teksty. Wszystko to miało charakter subtelnej cenzury. Od cenzury można się czegoś nauczyć, i ja się całe życie uczyłem, ale trudno powiedzieć, żeby te spotkania były szczególnie płodne intelektualnie. Jeśli zachowały się z tych obrad jakieś protokoły – a słyszę od was, że tak – to mogą być ciekawe dla historyków tylko i wyłącznie z punktu widzenia stanu umysłów środowiska w danej chwili, stanu świadomości politycznej i intelektualnej. Wpływu na taktykę prowadzenia, na program zespołu komisje kolaudacyjne raczej nie miały.

Zresztą ja z tych kolaudacji nic już nie pamiętam. Mógłbym teraz, *ex post*, usiłować coś wymyślać, dodawać wstecz jakieś sądy, ale uważam, że to by było bez sensu. Nie pamiętam i tyle.

W 1966 roku napisał Pan z Kawalerowiczem scenariusz według *Austerii* Juliana Stryjkowskiego. Tego filmu nie pozwolono wtedy zrobić. Czy była to zapowiedź Marca '68? A może temat żydowski zawsze był w PRL-u tabu?

Scenariusz *Austerii* napisaliśmy przy udziale samego Julka Stryjkowskiego. Był to udział bardzo intensywny duchowo, ale jeśli chodzi

o pracę, to Julek robił bardzo dobrą herbatę. Ja mogę tak powiedzieć, bo kochałem Stryjkowskiego, był postacią bardzo oryginalną – talmudystą, polonistą, ale z filmem nie miał nigdy nic wspólnego. Bardzo sobie jednak cenił, że bierze udział w pisaniu scenariusza.

W tamtym okresie pojechałem do Krakowa, byłem zaproszony do jury Festiwalu Krakowskiego. Był tam też mój przyjaciel Stanisław Lenartowicz. Jednego dnia pewien dygnitarz niewysokiej rangi, z KC, od spraw filmowych, zaprosił nas kurtuazyjnie na obiad do Wierzynka. Gdy podnieśliśmy kieliszki, ja, który nie zawsze mam dobry charakter, stuknąłem w kieliszek tego towarzysza i powiedziałem: „Za zwycięstwo Żydów w wojnie siedmiodniowej”, bo oni akurat wtedy wygrali. On się zachował godnie. Skrzywił się, ale wypił.

Widzicie więc, jaka była sytuacja, gdy mieliśmy gotową *Austerię*. Nie chcę tutaj analizować, czy Jurek Kawalerowicz dostatecznie koło tego chodził, ale też zdaję sobie sprawę, że czy by chodził dużo, czy by chodził mało, to już Moczarowcy brali ostro ster w swoje ręce.

Ja akurat, nieszczęsny, zacząłem rok 1968 niezbyt fortunnie, bo poszedłem na Bal Artystyczny w Pałacu Prymasowskim, pod egidą ministra kultury. Wszedłem wytwornie ubrany. Tu wyższe sfery, także artystyczne, tu ci z KC. Trochę sobie golnąłem i uznałem, że trzeba wyjść. Wychodzę, przeszedłem piętnaście metrów, a tu wóz milicyjny – „Dokumenty. Konwicki, literat”. Mówię: „Ano tak”. Natychmiast mnie skuli, do wozu. Nie będę mówił, co się działo po drodze, bo działy się rzeczy niezbyt estetyczne. Po prostu dali mi w pysk, bo trochę zaszarżowałem i powiedziałem, że ostatni raz tak się czułem na gestapo. No i oczywiście izba wytrzeźwień. Tam lekarz widzi, o co chodzi, i powiada: „Nie wydaje mi się, żeby pan Konwicki nadawał się do hospitalizacji w izbie wytrzeźwień”. Oni strasznie się wściekli i powieźli mnie do komisariatu, gdzie spędziłem noc. Rano przyszedł jakiś umiarkowany oficer, rozeszło się to jakoś, ale widać było, że jest pewna nieżyczliwość do literatów.

Na to trzeba jeszcze, że z ZAIKS-u przychodzi zawiadomienie: za moje izraelskie książki dostaję honorarium w markach odwetowców bońskich. Przekaz szybko podarłem i zjadłem. W tym samym czasie w „Ekranie” na

pierwszej stronie ukazał się edytorial, że ja i Jerzy Bossak szykujemy perfidny żydowski film według Babla. Co było zresztą prawdą, myśleliśmy o takim scenariuszu. Próbowaliśmy, czy nie przenieść akcji z Odessy w środowiska żydowskie w Polsce, ale z filmu i tak nic nie wyszło. Ponieważ Holocaust zdarzył się na naszej ziemi, gdzie razem z Polakami zginęło tylu Żydów, wydawało się nam, że obowiązkiem pokolenia, które przeżyło, jest to jakoś zapisać. Co pewien czas podejmowaliśmy próby, *Austeria* była właśnie jedną z nich. Ale Marzec spowodował strasznie groźne następstwa.

Byłem wtedy w prezydium Stowarzyszenia Filmowców – to jest najwyższy stopień VIP-owski, jaki w życiu osiągnąłem. Mamy zebranie i nagle jeden z kolegów filmowców wchodzi z czarną teczką, lekko spocony, i powiada, że była uchwała egzekutywy i prezydium zostało rozwiązane. Chodziło o Jerzego Bossaka, o Stanisława Wohla i o mnie, bo mnie też przypisali do Żydów. Ja tam coś zajęczałem, że protestuję, ale nikt na to nie zwrócił uwagi.

Ja wam powiem, że jedyną winą naszych środowisk w ówczesnym czasie było niedocenianie tego zjawiska. Uważało się powszechnie, że to są intrygi wewnątrzpartyjne, gry frakcji. Nie będę się tu chwalił, ale ja czułem, że to na całe lata zasmrodzi sytuację.

Któregoś kwietnia czy maja sześćdziesiątego ósmego roku, o wpół do dwunastej w nocy, dzwonek do drzwi. Dziś bym nie otworzył, ale wtedy człowiek miał zaufanie do władzy ludowej, do jej organów. Otwieram, spocony posłaniec przyniósł zwolnienie z pracy. Zespół „Kadr” rozwiązano, nas zwolniono.

Nie próbowaliście interweniować?

To nie był czas do negocjacji. Inny naród się wtedy pokazał, plemię tłustych pułkowników, ubeków. Pojechałem na Wielkanoc 1968 roku z żoną, córeczkami i z Łapami, czyli Łapickimi, do Kazimierza. Ponieważ byłem jeszcze wtedy człowiekiem trunkowym, zszedłem się tam z jakimiś aktorami i odbyliśmy rundkę alkoholową po okolicy – łącznie z Lublinem i Nałęczowem. Po drodze zaczepiliśmy o Dom Dziennikarza w Kazimierzu. Mimo że nie byłem do końca świadom – lekko ogłuszony czystą

z niebieską kartką – to ujrzałem tam sabat czarownic. Jacyś pułkownicy w mundurach zalanych sosem, jakieś rozwichrzone typy. Tam ziało chęcią mordu.

Ten nieszczęsny Moczar na czymś zagrał, dotknął jakiegoś organu, jakiegoś gruczołu strasznie rozjątrzonego. Ślad krzywdy wyrządzonej wtedy naszemu społeczeństwu zostanie na wiele dziesiątków lat. Muszę też jednak wspomnieć o innym aspekcie tamtych wydarzeń. AK-owcy, dotąd źle widziani, za czasów Moczara doznali pewnej ulgi, na przykład zaczęto ich przyjmować do ZBOWID-u.

Jako czytelnik książek na tematy żydowskie, pisanych po polsku i tłumaczonych z innych języków, spostrzegłem jeszcze jedną rzecz: do roku 1968 literatura Holocaustu nie oskarżała, nie szukała winnych poza hitleryzmem i złym losem. Była podniosła, jakby religijna. Od 1968 roku pojawiły się akcenty porachunków, szukania winnych, przede wszystkim w społeczeństwie polskim. To rok sześćdziesiąty ósmy to spowodował.

Cały czas pytamy Pana o „Kadr", kolebkę szkoły polskiej, ale wypada również przypomnieć, że w roku 1957 powstał inny, wielce zasłużony zespół filmowy – „Kamera" Jerzego Bossaka. Tam kręcił filmy Has, tam powstał *Nóż w wodzie* Polańskiego.

Miałem słabość do Bossaka. Tak jak ludzie mają upodobanie do pewnych kolorów, potraw czy pór dnia, tak ja mam upodobanie do pewnych charakterów ludzkich. Bossak to był – mówiąc brutalnie i wprost – besserwisser. Wielu kolegów drażniła ta jego cecha, właściwie ułomność. Ale w tym jego besserwisserstwie był element wzruszający, bo on za nie ciężko płacił i – jak mi się wydaje – był tego świadom.

Co to znaczy w przełożeniu na sprawy filmowe? To był bardzo utalentowany człowiek, który – jak podejrzewam – marzył o zrobieniu fabuły. Jednak jego nadaktywność intelektualna czyniła go bojaźliwym. Lękał się zaryzykować. On wszystko wiedział lepiej, a w tak zwanym akcie twórczym lepiej nie wiedzieć wszystkiego do końca. Kiedyś robiliśmy razem jakiś scenariusz, mogłem więc go bliżej poznać. On, ten postrach kolaudacji, ze swoim krytycznym umysłem, wydał mi się przejmujący, głęboko ludzki. Widziałem jego oczy dziecka, niepewne i cierpiące. Był

człowiekiem otwartym. Trzymając na uwięzi swoje ambicje realizatora, całą nadwyżkę sił ładował w sponsorstwo, w protegowanie inicjatyw kolegów, czasem mniej zdolnych od niego. Myślę, że właśnie dlatego „Kamera” była zespołem kwitnącym i twórczym.

Kiedy w roku 1963 Ludwik Starski przestał kierować zespołem „Iluzjon”, Jerzy Kawalerowicz zaproponował władzom kinematografii, by ten zespół przejął Tadeusz Konwicki. Kandydatura nie przeszła. „Iluzjon” dostał Czesław Petelski.

Ależ to drań ten Kawalerowicz. Pojęcia nie miałem, że on chciał mnie jak piłkarza sprzedać. No, to teraz będę źle mówił o Kawalerowiczu.

Czy kierując „Iluzjonem”, poszedłby Pan ostro w kino autorskie, artystyczne, pod prąd małej stabilizacji?

Przypuszczalnie tego się właśnie bano. Mógłbym sprawiać kłopoty. W tej gładkiej maszynerii mogłyby nastąpić jakieś zgrzyty. Nie wiem zresztą, czy zgodziłbym się na „Iluzjon”. Byłem tak zżyty z „Kadrem”, że odejście byłoby dla mnie wstrząsem. Poza tym nigdy nie miałem ambicji stanowiskowych i, jak widzicie, niczego się nie dorobiłem. Byłem tylko raz radnym miasta Warszawy, ale zostałem tam zbagatelizowany.

Radnym? Tego nie wiedzieliśmy! Z jakiego powodu Pana zlekceważono?

To było w połowie lat pięćdziesiątych. Jako radnego przydzielono mnie do komisji edukacji czy szkolnictwa. Wtedy lansowano nowe prądy, żeby wychowywać dzieci bezstresowo: wolność dla dziecka, prawo ucznia i tym podobne. Mnie to zdenerwowało i wystąpiłem z tezą, że dzieci trzeba bić, żeby aż krew sikała, trzymać je za pysk. Od tego czasu przestali mnie zapraszać na zebrania.

Skąd u Pana te konserwatywne poglądy na wychowanie?

Ja pamiętałem stare polskie przysłowie, że za jednego bitego dają dziesięciu niebitych. Poza tym sam zbierałem cięgi. W domu na honorowej ścianie wisiał nahaj, tak zwana kozia nóżka: drewniana rękojeść z plecionką.

Wtedy dzieci nie paliły marihuany, nie przyjmowały narkotyków. Miały różne zajęcia w domu. Ja też. Ale kiedy miałem wolne, wyskakiwałem z domu na przykład o dwunastej. Koledzy grają w piłkę nożną, ja grałem na lewym skrzydle. Koło drugiej mówię: „Słuchajcie, ja muszę do domu”.

„Ale co ty opowiadasz? Do jakiego domu? Gramy dalej”. O czwartej mówię: „Ja muszę”. „Ale gdzie tam, właśnie wygraliście, chcemy rewanżu”. Tak koło dziesiątej wieczór wreszcie się zwalniałem. Idąc do domu, wiedziałem, co będzie. Szedłem przez ogród, a dziadek albo wujek stał u jego szczytu. W prawej ręce trzymał kozią nóżkę. Swoją dawkę pobierałem w milczeniu, bo to było sprawiedliwe. Innym znów razem gramy w piłkę. Wy tutaj uważacie, że przeklinacie. Ale wasze przekleństwa są dziecinne w porównaniu z tymi, które myśmy przejęli z tradycją rosyjską – tak zwane przekleństwa piętrowe. Jak wiecie, przy różnych niepowodzeniach, starciach człowiek wprost musi użyć przekleństwa. Więc ja używam, i wtedy widzę, że dziadek stoi na linii autowej i tego słucha. No to już było jasne, że…

…podwójna dawka koziej nóżki.

Tak jest. Znowu w milczeniu. Jednak zawsze wiedziałem, że babcia o czułym sercu, będzie mnie ratować. W którymś momencie wpadała i wyrywała dziadkowi nahaj.

Zawsze byłem karany słusznie. I to jakoś troszeczkę stymulowało moje postępowanie. Dlatego uważam, że dzieci należy bić, może nie do krwi, ale czasem klapsa trzeba dać.

W co brało się te razy?

Celem głównym był tyłek, ale ponieważ człowiek wykonywał różne ruchy w samoobronie, więc dostawał i po plecach.

Pamiętajcie, że zacząłem chodzić do szkoły przed przedwojenną reformą szkolnictwa. Gdy byłem w IV oddziale szkoły powszechnej, ciągle jeszcze stosowano kary cielesne. Dostawało się piórnikiem albo linijką i klęczało na grochu. Ten groch to była tylko metafora, klęczało się po prostu w kącie klasy.

Ja, jako człowiek dyskretny, siedziałem w klasie przy samej ścianie, za ogromnym okrągłym piecem z cegieł przykrytym blachą. Nudząc się, skracałem sobie czas – najpierw mozolnym wycinaniem tej blachy, potem wyskrobywaniem zaprawy spomiędzy cegieł. Kierownik szkoły nakrył mnie na tym i dostałem tak zwanego makaronu, czyli krawędzią dłoni w szyję. Tego nie wolno robić, to jest niebezpieczne. Uważam, że pan

kierownik mógł mnie jakoś inaczej ukarać. Ale widocznie był zdenerwowany. Pamiętam, że poczerwieniał ze złości, gdy zobaczył na wpół rozebrany piec.

Pamiętam też jedno klęczenie. Kiedy umarł marszałek Piłsudski, wodzem naczelnym został Rydz-Śmigły. Nas, przygłupów, strasznie śmieszyło nazwisko Rydz. Latałem po podwórku i krzyczałem: „Rydz-Śmigły, Rydz-Śmigły”. Dostałem za to czterdzieści pięć minut klęczenia w kącie. Dopiero później przyszły liberalne kary w postaci wyrzucenia z klasy. Wyrzucenie z klasy? Co to za kara?

Ale szkołę uważam za ładny wątek w swoim życiu. Nauczycieli wszystkich akceptowałem, lubiłem, kochałem.

VI

W stop-klatce wojny

W 1961 roku nakręcił Pan drugi film – *Zaduszki*. Znów z parą bohaterów, którym w porozumieniu się przeszkadzają wspomnienia wojenne. Tym razem jednak w filmie pojawia się też polityka: próbuje Pan mówić o AK.

Starałem się to podać w taki sposób, żeby mogło być przepuszczone przez cenzurę. Ale i tak miałem z filmem kłopoty. Był drobiazgowo przeglądany, niektóre rzeczy musiałem wyciąć. Pamiętajcie, że to były czasy niezwykłego wyczulenia na rodowód nowego ustroju. Ciągle i ze wszystkich stron zagrażała legenda AK.

Jeśli jednak odłożyć na bok drażliwości polityczne, które wyłażą natychmiast przy każdej wspomnieniowej rzeczy, to okaże się, że *Zaduszki* są oparte na odwiecznym tricku dramaturgicznym *Romea i Julii* i na polskim etosie. Jeśli poczytacie na przykład Żeromskiego, to zaraz znajdziecie dwójkę młodych przedstawicieli różnych orientacji politycznych albo religijnych, którzy mają się ku sobie. W Polsce to jest dramaturgiczny automatyzm, bo to społeczeństwo było z różnych powodów podzielone. Choćby przez granice rozbiorów. Ale były też tak zwane klasowe i wszelkie inne przepaści między ludźmi.

Robiąc *Zaduszki*, nie kierowałem się żadnymi racjami politycznymi, starałem się tylko trzymać życia. Dla AK-owców z mojego pokolenia powtórzyło się *Na Zachodzie bez zmian*. Mieliśmy uczucie, że zaryzykowaliśmy i wyszło coś zupełnie innego, niż miało wyjść. Dlatego mój bohater był obarczony rodzajem rezygnacji życiowej. Towarzyszyły temu jeszcze psychologiczne porachunki w środowisku AK-owskim. Dziewczynie dałem rodowód AL-owski. Była w tym pożywka dramaturgiczna dla romansu. Tym bardziej że było to utopione w klimacie – jak to szyderczo określił jeden z naszych „papieży krytyki” – nowofalowym. Rzeczywiście film miał pewną, w cudzysłowie, nowofalową melancholię,

nostalgię, czy pesymizm, który wtedy, od ojca Sartre’a, rozlewał się na Francję i Europę. Bohaterowie reprezentowali dwa światy i nie mogli się porozumieć, podobnie jak w *Ostatnim dniu lata*.

Z dzisiejszej perspektywy to wygląda inaczej, bo dziś okazuje się, że nikt nie był w komunie, nikt się z nią nie stykał, wszyscy byli w podziemiu. A przecież to nieprawda. Był świat lewicy, tej przedwojennej, w jakiś sposób autentycznej. Oni też mieli swoje dramaty. Znałem dyrektora wydawnictwa, kwękającego na zdrowie, ponieważ w 1945 czy 1946 roku został zmasakrowany przez tak zwany oddział leśny. Pamiętam też, jak redaktor Karol Kuryluk, którego adiutantem byłem w „Odrodzeniu”, wziął mnie w styczniu 1946 roku na otwarcie Teatru Śląskiego. Żeby to zobaczyć, trzeba było przyjechać z Krakowa do Katowic – jechaliśmy w strachu Bożym, że jakiś oddział leśny nas zatrzyma i będzie przeprawa. Ja zresztą, paradoksalnie, siedem czy osiem miesięcy wcześniej sam wyszedłem z lasu.

Taki jest dramatyzm losów tego kraju, za który ja nie odpowiadam całkowicie. Tylko za część odpowiadam. Do końca życia będę pamiętał słowa księdza Kitowicza, który napisał gdzieś, że za łajdactwa i zbrodnie możnowładców z XVIII wieku będą odpowiadać dzieci, wnuki i prawnuki. Ja może jestem praprawnukiem. Tu się urodziłem, musiałem przez to wszystko przejść. Gdybym się urodził w Portugalii, pisałbym pewnie wyrafinowane powieści o świecie antycznym i życie nie zmuszałoby mnie do tej strasznej męki wewnętrznej, do ciągłych wyborów. Ja już gdzieś napisałem, że żyłem jak w szklanej budzie, cały czas pod obserwacją: komu rękę podałem, w jakiej gazecie coś wydrukowałem, jak się gdzieś zachowałem. Choćby składanie podpisów pod protestami – to też był test obywatelski. Słyszałem o wybitnych kolegach, którzy kuchennymi oknami uciekali przed tymi, którzy przychodzili prosić o podpis. Dziś to się wydaje śmieszne, ale jeszcze za Gomułki – który był specjalnie uczulony na tę nieszczęsną inteligencję – taki podpis oznaczał trzęsienie ziemi. Na podpisującego był natychmiast zapis. Jeśli ktoś ubiegał się o samochód, nie dostawał samochodu. Jeśli chciał jechać za granicę, nie dostawał paszportu. To miało swoje konsekwencje.

Mogły być dotkliwe. W przypadku Pawła Jasienicy nagonka skończyła się śmiercią.

Nie tylko Jasienicy. Kisiel został pobity. A Zawieyski? Gdy wydałem *Małą apokalipsę*, też przeżyłem moment lekkiej grozy, bo pierwszy raz sponiewierałem Związek Radziecki w mojej prozie. A to jednak była świętość respektowana nawet przez opozycję. Dla mnie to był nawet bardzo przyjemny okres, ponieważ nikt nic do mnie nie miał. Żadnych telefonów, żadnych próśb o wywiad. Telefon mogłem z powrotem oddać urzędowi telefonii. Znajomi też raczej oddalali się na mój widok. Żyłem w oazie ciszy i spokoju. Ale to trwało bardzo krótko, bo już w następnym roku był Sierpień.

Co musiał Pan wyciąć w *Zaduszkach*?

Za dobrze nie pamiętam. To mogło chodzić o scenę, w której oddział AK-owski sam się rozbraja, bo nie ma możliwości dalszej walki. Rezygnacja. To wszystko było jednak bardzo wieloznaczne.

Jeden z recenzentów *Zaduszek*, w roku 1962, miał poważną wątpliwość: jak to jest, że bohaterowie przekroczyli już trzydziestkę, a wciąż wspominają wojnę?

Ja byłem oceniany przez opinię krytyczną jako lekko anachroniczny typ, ciągle żyjący jakby w zatrzymanym świecie, w stop-klatce wojny czy pierwszego momentu po wojnie. Tak przypuszczalnie było, aczkolwiek – jak widzicie – ten temat bezustannie powraca. Jeśli ni z tego, ni z owego Spielberg, który wcześniej narobił masę bajek, kręci *Listę Schindlera* – nagle czknęło mu się takim tematem – to trudno mieć pretensje do mnie, że zajmowałem się tym w siedemnaście lat po wojnie. Ta wojna odbija się zresztą w wielu pokoleniach do dzisiaj.

W *Zaduszkach*, tak jak wcześniej w Pańskim scenariuszu do *Kariery*, kobieta zachęca ukochanego, żeby poszedł do Urzędu Bezpieczeństwa złożyć zeznania na temat swojej przynależności do AK.

To wynikało z ówczesnej aury ujawnień. Może był to też refleks – nie wiem, jak to nazwać – wynaturzonego poczucia religijnego. Bo to była przecież forma spowiedzi, oczyszczenia się.

Zwracam uwagę na pewną drobną, ale istotną rzecz. Gdy mój oddziałek rozwiązywał się w Puszczy Rudnickiej pod koniec kwietnia 1945 roku,

znajome dziewczyny wyrobiły nam papiery. Ale ponieważ znały tylko nasze nazwiska, więc przyjechałem do Polski z fałszywymi danymi: z innym adresem w Wilnie, z innym nazwiskiem panieńskim matki, imieniem ojca. Metrykę miałem wystawioną w Wieliczce, a ja przecież urodziłem się w Nowej Wilejce.

Z ujawnieniem wiązał się problem powrotu do własnej tożsamości. Zaraz po wojnie było z tym o tyle łatwiej, że wystarczyło znaleźć dwóch kolegów – w moim przypadku z Wilna – którzy poświadczyli, że mówię prawdę, i tak odtworzyłem prawdziwe dane. Można było zresztą powoływać się na to, że błędy w dokumentach, które wymieniam, wzięły się z fałszywych papierów z czasów okupacji niemieckiej. Znam jednak przypadki ludzi, którzy chcieli wrócić do swych prawdziwych nazwisk, ale różne sploty okoliczności zmusiły ich, by żyli, żenili się i mieli dzieci będąc ciągle na fałszywych papierach. To jest – jakby powiedzieli uczeni – specyfika tego miejsca w Europie. Wszystko mamy strasznie poplątane i pogmatwane. Ja tak mówię, bo może chcę usprawiedliwić siebie i swoje widzenie tego czasu. Ktoś inny może się ze mną nie zgodzić, i będzie miał do tego prawo.

Dlaczego jednak u Pana to właśnie kobieta zachęca do „spowiedzi” na UB?

Dlatego że kobieta jest największym przyjacielem mężczyzny. Dlatego że w układzie romansu, flirtu to dużo więcej znaczy, niż gdyby jakiś towarzysz z egzekutywy, przy kuflu piwa, namawiał do tego dramatycznego aktu moralnego. To ma zupełnie inny wymiar i patos. Nie mówiąc o tym, że ja jestem fanem pierwiastka kobiecego. Teraz, w związku z moim wiekiem, z moją samotnością, pierwiastek kobiecy – tak ważny w naszym istnieniu, w naszym bycie w ogóle – stał się dla mnie wyjątkowo istotny.

Już nie mówię o tym, że kobiety nie powstały z żebra Adama, tylko mężczyźni, przypuszczalnie, powstali z kobiet. Że Gaja to w naszym układzie czy na naszej planecie dawczyni życia. Ile znaczy pierwiastek kobiecy, odczuwam, przyglądając się małżeństwom. Z moich obserwacji wynika, że najtrwalsze są te pary, w których on jest ruchliwy umysłowo, pełen inicjatyw, cały czas w biegu, a ona jest skupiona, niereagująca

żywiołowo, nawet chłodna. To jednak ona jest fundamentem, ostoją związku.

Cały czas zmierzam do tego, że choć jestem starszym panem – może to zabrzmi dwuznacznie – lubię patrzeć na panie. Oczywiście, na panie, które jeszcze nie straciły honoru i godności, to znaczy nie chodzą w zrolowanych, postrzępionych dżinsach, nie mają tłustych, zlepionych włosów i jakiegoś kaptura czy naleśnika na głowie. Nie chodzi o to, żeby się stroiły dla facetów, dla tych pseudomężczyzn, których widzimy teraz na ulicy, nieogolonych, rozczochranych, z wylewającym się brzuchem jak w siódmym miesiącu ciąży. One to robią z jakiegoś wyższego nakazu, być może Boskiego, żeby pierwiastek estetyczny, instynkt estetyczny, przetrwał. Bo ja jestem przekonany, że taki instynkt jest nam wrodzony – nawet prymityw, zapluty alkoholik w rynsztoku też ma w sobie jakieś drgnienia estetyczne czy jakieś minimalne wymagania estetyczne. Czwartorzędna literatura czy marne filmy rozrywkowe mają swoich odbiorców dlatego, że wypełniają najprostsze zapotrzebowania estetycznie jakiejś kategorii ludzi.

Pogardzam filmami, które za bardzo zbliżają się do kobiet, jak ja to mówię, pokazują je z pozycji bidetu. Autor takiego filmu, powiernik kobiet, wszystko o nich wie – kiedy mają menstruację, kiedy upławy. Mnie ta wiedza jest niepotrzebna, ja ją odrzucam. Chociaż, kto wie, może takie postępowanie jest naiwne i płaskie, a głębsze jest kręcenie się koło organów damskich. Tylko że to spoufalenie z kobietami redukuje nasze zainteresowania do funkcji czysto biologicznych, zwierzęcych.

Kiedyś przeczytałem w gazecie śmiałe oświadczenie jednej pani, że lubi seks. To nie dodaje nam oryginalności. Psy na przykład bardzo lubią seks, nieustannie są zainteresowane seksem w sensie biologicznym.

Wstydzę się tego, co mówię, ale na starość powinienem być szczery: mnie się podoba kobiecość tajemnicza. Chcę, żeby kobieta była trochę nieodgadniona, żeby miała jakąś wewnętrzną niespodziankę, być może nawet jaskrawą i histeryczną, żeby była częścią zagadki naszego bytowania, naszego istnienia tutaj.

Nie interesuje Pana w filmie „kobieta widziana z pozycji bidetu”. A mężczyzna, powiedzmy, z pozycji pisuaru?

Jak widzę na początku filmu, że scena odbywa się przy pisuarze i facet rozpina rozporek, to wiem, że robił to pederasta i na ogół gaszę telewizor. Istnieje rodzaj kodeksu artystycznego, pozwalającego to rozpoznać.

[^] Hotelowy weekend Wali (Ewa Krzyżewska), córki komunisty, i Michała (Edmund Fetting), dawnego AK-owca, w *Zaduszkach* (1961)

Uważam, że mężczyzna jako twór Pana Boga jest dużo mniej estetyczny od kobiety i lepiej nie zajmujmy się jego biologią. Mężczyzna w ogóle mniej mnie interesuje od kobiety.

Ja nie mam nic przeciwko homoseksualizmowi, nie walczyłbym z nim, nie ścigałbym go. To jest sprawa bardzo dramatyczna i skomplikowana. Nie wiem, na ile homoseksualizm wynika z wychowania, z nawyków, a na ile z biologii. Nie wchodzę w to, nie mnie to oceniać. Ale mogę powiedzieć, że na przykład zbytnia demonstracyjność środowisk homoseksualnych mnie razi. Jestem na nią uczulony, tak jak na ich estetykę, co być może jest moją wadą. Zresztą nie chodzi tylko o estetykę, również o sprawy etyczne, światopoglądowe. We mnie homoseksualizm budzi lęki. To mi pierwszy raz mignęło gdzieś w gimnazjum, zostawiło we mnie uraz. Może jest to lęk przed czymś nienaturalnym. Przypuszczam, że podzielają go też inni ludzie.

Wspominam o tym nie dlatego, żeby się spowiadać przed wami, tylko żeby objaśniać moją estetykę. Zdaję sobie sprawę, że ona jest przez to w jakiś sposób ułomna. Oglądałem kiedyś bardzo dobrze zrobiony amerykański film *Leaving Las Vegas*, w którym bohaterka, prowadząc miłosną rozmowę z kochankiem, idzie do ustępu, siada na sedesie, ściągnąwszy majtki, i czule przemawiając, przygotowuje sobie papier toaletowy. Przepraszam bardzo, to nie dla mnie. Tu nie tylko wyrafinowany zmysł estetyczny pana Konwickiego się burzy, ale ja się czegoś takiego boję.

Lubi Pan patrzeć na kobiety. Do *Zaduszek* zaangażował Pan aż trzy młode aktorki: Beatę Tyszkiewicz, Ewę Krzyżewską i Elżbietę Czyżewską.

I jeszcze jako autorkę piosenki Agnieszkę Osiecką, którą znałem z STS-u. Czyli miałem dobry gust, prawda?

Krzyżewska była aktorką dramatyczną, powiem może nawet, że była tragiczką. Oczywiście, zapamiętałem ją z *Popiołu i diamentu*. Czyżewska fascynowała mnie szaloną młodzieńczością. To była właściwie dziewczynka, swawolna panienka nie do opanowania. Była samym wdziękiem młodości, podlotkiem. Pamiętam, jak zbiegała – byliśmy gdzieś na Mazurach – z wysokiego brzegu po schodkach zrobionych w ziemi. Chciała zaszpanować, ale potknęła się i runęła na twarz. Pokaleczyła się okropnie. No, a Beata strasznie mi pasowała jako dziewczyna z partyzantki.

Muszę tu powiedzieć o pewnym niezwykłym zjawisku, o fenomenie, jakim podczas wojny były łączniczki. To były śliczne dziewczyny, które ryzykowały nie mniej niż chłopcy z batalionów szturmowych. Sprawowały

nie tylko funkcje parawojskowe, ale były – wstyd powiedzieć – natchnieniem dla młodych chłopaków AK-owskich. Jest nawet taka piosenka „O, Natalio”, o łączniczce, zresztą osobie rzeczywistej, żyjącej do niedawna, a być może i do dziś.

Mówię to bez żadnych odniesień seksualnych. Nie chodziło o to, żeby wszyscy spali z tymi łączniczkami. Ważne było już to, że one dodawały chłopakom wigoru, energii. Słuchajcie, myśląc o pokoleniu chłopaków z AK, nie można cały czas myśleć o martyrologii. Moim zdaniem, genialnie zaczynał się każdy odcinek serialu *Kolumbowie* Morgensterna. Widać mur, piłkę, grają w siatkówkę. Tak było. Grałem w siatkówkę, chodziłem na tajne komplety, flirtowałem, jak się dało – wtedy bardzo delikatnie się flirtowało z panienkami – pracowałem u Niemców dziesięć godzin pod batem, bo praca była przymusowa, i jeszcze rwałem się do partyzantki, bo to było największe marzenie. Wszystko jednocześnie, doba miała około sześćdziesięciu godzin, ale myśmy byli młodzi.

AK-owcy to była młodzież dość elegancka, z pewnymi fasonami. Nie bez wpływu była tu obecność wspomnianych łączniczek, powabnych, ślicznych dziewcząt, które też coś chciały złożyć na ołtarzu ojczyzny. Parę razy wspomniałem nieśmiało, aczkolwiek za to można mnie zlustrować jeszcze raz, że przecież w chęci pójścia do tej partyzantki to oprócz naprawdę gorącej miłości ojczyzny dużo więcej było chęci przypodobania się tym naszym panienkom, potencjalnym łączniczkom.

Pamiętam, jak pewnego dnia – to już było za Rosjan – dostałem rozkaz, żeby naszego AK-owskiego oficera przeprowadzić, załóżmy, z Mejszagoły do Wilna. Dostałem pistolet, gigantyczny, piętnastostrzałowy. Byłem szczęśliwy. Oficer był przebrany za kolejarza, szedł w jakimś chałacie, ja trzydzieści metrów za nim. Między Wilnem a Kolonią Wileńską jest taki wąwozik, w którym żołnierze radzieccy napadali na przechodniów, rozbierali ich, okradali. Dochodzimy tam, jest trzecia, może czwarta po południu, stoi tłumek z tobołkami i nikt nie odważa się zanurzyć w ten wąwóz. Mój oficer zasuwa, bo wie, że ja, dzielny wojak, zaszczycony, że może wreszcie będzie okazja się popisać, idę za nim. Za mną sunie chyłkiem tłumek z tobołkami. I nic. Przeszliśmy suchą nogą. Przeżyłem wielkie

rozczarowanie, tym bardziej że w tłumku z tobołkami szły też panienki, które widziały, że młodziutki pan Konwicki dzielnie kroczy, nie boi się niczego.

Zaduszki grano kiedyś w telewizji w prawie każde Zaduszki.

Ja w ogóle jestem funeralny, nadaję się tylko na uroczystości religijne i państwowe. *Zaduszki* same się proszą, żeby je puszczać w Zaduszki. Ale tego dnia można też puszczać *Lawę*, która zresztą równie dobrze pasuje do późnej Wigilii Bożego Narodzenia. *Ostatni dzień lata*, gdyby w telewizjach byli łaskawi, powinien być grany 23 września.

Mówię to żartobliwie, ale to świadczy o czymś we mnie – że jestem w jakiś sposób eschatologiczny.

Dlaczego przy _Zaduszkach_ zmienił Pan operatora? Tak wychwalał Pan Jana Laskowskiego, a tu zatrudnił Pan Kurta Webera.

Dlatego że Janek, jako nowo odkryty talent, został po prostu porwany, bez przerwy katował następne filmy. Ja byłem na bocznym torze. Kiedy startowałem z *Zaduszkami*, poradzono mi Kurta Webera. Polubiłem go jak brata. On jest ciekawym przypadkiem psychologicznym. To bardzo czuły, wrażliwy, powiedziałbym nawet, zakompleksiony człowiek, usiłujący zachowywać się po męsku. Kiedy go poznałem, chodził w trenczu wojskowym odartym z pagonów i innych ozdób. Nie była to poza, tylko chęć zbrutalizowania swojego wnętrza, swojej wewnętrznej, postromantycznej wzniosłości. Mówiliśmy o sobie, że jesteśmy komandosi, to znaczy ja o sobie mówiłem małą literą, a o nim – żeby mu dodać gazu – dużą.

Kurt Weber bardzo ciekawie teraz żyje, bo musiał, z tym swoim tutejszym wnętrzem, zaaklimatyzować się w Niemczech, w Wiesbaden. Myślę jednak, że rozdarcie, o którym mówię, istnieje w nim do dzisiaj. Trzeba też wiedzieć, że Kurt Weber pochodzi z Cieszyna, i w tym polskim romantyku był zawsze niewielki gruczołek austriacko-niemiecki. Kurt miał w sobie zawsze szalony kult precyzji pracy, niezwykłą odpowiedzialność i dokładność. Zrobię teraz wyznanie trochę niecenzuralne. Otóż, kiedy kręciliśmy *Salto*, żartowaliśmy, że gdy Kurt szykuje się do portretu, można pójść na kolację, bo to potrwa co najmniej półtorej godziny. On rzeczywiście

niezwykle dbał o dobre sfotografowanie *Salta*. I to w czasach, kiedy szalała moda na tak zwane czeskie zdjęcia, nieostre, zamglone. Vera Chytilova wystartowała wtedy z filmem o gimnastyczce pod tytułem *O czymś innym* – zachwycano się, że wreszcie panuje swoboda, że odrzucono klasykę. Myślałem sobie: może rzeczywiście nasz film jest troszkę staroświecki, ale po latach zobaczyłem kawałek w telewizji i poczułem ulgę. Dlaczego? Ponieważ przez tę staroświeckość jest czytelny i to uratowało jego wątłą treść, którą pan Konwicki chciał przekazać współczesnym. A na wszystkie filmy z ówczesną nowoczesną fotografią patrzy się dziś trochę jak na błąd w laboratorium.

VII

Hydraulicy kontra druciki

Właściwie jak się Pan uczył reżyserii? Czy podglądał Pan innych reżyserów przy pracy?

Mógłbym was czarować, że podglądałem, że czytałem Stanisławskiego, że studiowałem Osterwę. Gustaw Holoubek twierdzi, że ja mam smykałkę reżyserską. W reżyserowaniu pomagało mi usposobienie – ciągła potrzeba dramatyzacji życia, szukanie paradoksalnych sytuacji. Przypuszczam, że byłbym genialnym szefem policji w jakimś kraju południowoamerykańskim. Użyję tu nieprecyzyjnego terminu – „instynkt". Jak się ma instynkt ukierunkowany na coś, to można w tym temacie – jak powiedziałby pewien polityk – zrobić to i owo. Jeśli się instynktu nie ma, to nawet staranne studia na niewiele się zdadzą. Muszę się też powołać na swój dar obserwacji.

Co do nauk reżyserskich, to powiem tak: uważam się za przyjaciela Janusza Morgensterna. Szanuję go, mam zaufanie do jego instynktu artystycznego. Bodaj przed *Doliną Issy*, którą robiłem u niego w zespole „Perspektywa", zwierzyłem mu się ze swoich kłopotów inscenizacyjnych, różnych problemów związanych z procedurą lepienia filmu. I on mi w paru zdaniach powiedział, na podstawie własnego doświadczenia, co jest najważniejsze, co mniej ważne, a co nieważne. To był bardzo pożyteczny, przyspieszony kurs.

Na czym polegał?

Nie mogę powtórzyć, bo nie pamiętam.

Nie pamięta Pan tego reżyserskiego dekalogu?

Czy wasi rodzice byli zegarmistrzami? Chcecie, żebym wszystko zdefiniował i podał w punktach. Nie jestem w stanie. Z grubsza chodzi o to, żeby stworzyć sobie hierarchię zadań i trudności, które mnie czekają, żeby

niejednakowo do nich podchodzić, nie z taką samą siłą do każdego problemu. W moim przekonaniu najgorszy jest reżyser Zosia-samosia, taki, który sam pisze scenariusz, reżyseruje, gra, ilustruje muzycznie, tańczy, śpiewa, recytuje. Dla mnie jest w tym coś podejrzanego.

Mówię to, a jednocześnie się waham, bo jestem zdania, że niedługo wszyscy będą robić filmy. Każdy statystyczny Polak wydał już na przykład przynajmniej jedną książkę. Przecież autorami bestsellerów są teraz nawet analfabeci. Zwróćcie uwagę, Polska była przez wieki uboga w memuarystykę. Nie to co Francja, która jest tym zawalona, ma piramidy wspaniałych Goncourtów. I my to nadrabiamy. Ja nie szydzę, to jest ciekawe, pozytywne. Muzyka kiedyś była dostępna dla elity elit. Teraz wszystkie dzieci występują już przed maturą, grają, mają sukcesy, złote płyty wydają, zarabiają pieniądze. Plastyka też jest dostępna. Spostrzegłem na przykład, że politycy na emeryturze zaczynają malować obrazy, a jak już zupełnie nic nie potrafią, to przynajmniej robią korzenioplastykę.

I coś podobnego dzięki kamerom wideo zaczyna być z filmem. Ile różnych wypadków, incydentów historycznych zostało zarejestrowanych przez amatorów! Mówię o nurcie dokumentalnym, ale zwróćcie uwagę, że oni coraz częściej zaczynają robić krótkometrażówki. Widać to choćby w programie Drozdy *Śmiechu warte*, gdzie przysyłają kasety rodzinne ze śmiesznymi sytuacjami.

Dawniej pan Buster Keaton czy pan Chaplin musieli mieć pieniądze, ekipę, adwokatów, producentów i włożyć olbrzymi wysiłek, żeby coś nakręcić. Teraz ludzie sami sobie to nakręcają i biorą za to forsę. Film stanie się całkowicie demokratyczną dziedziną sztuki. Dlatego trudno, żebym ja się trzymał jakichś prawideł, norm, ponieważ one będą natychmiast gwałcone przez tłumy, które zaczną kręcić filmy po swojemu. Myślę jednak, że te dzikie pola w dziedzinie sztuki, gdzie każdy sobie hasa jak chce, w którymś momencie się skończą. Dlaczego? Bo natura ludzka jest taka, że człowiek lubi rzeczy trudne. Zresztą nie tylko człowiek, zwierzę też. Mój kot Iwan bawił się papierkiem na nitce, ale za chwilę go to nudziło. Więc ja mu to utrudniałem – rzucałem papierek za nogę stołu,

i znów mu się to podobało, a potem rzucałem za firankę – to było jeszcze lepsze.

To jest instynkt postępu. Może instynkt ciekawości albo ryzyka, albo hazardu. To pcha nas do przodu. Dlatego być może przyjdzie okres wielkiej surowości, w którym wiele łatwizn, taniochy zostanie wyeliminowanych z twórczości. Zostaną wypracowane reguły, żeby opanować ten gigantyczny chaos.

W jakimś felietonie napisałem o naszej ojczyźnie jako o imperium felietonistów. Bo tutaj wszyscy piszą. Wałęsa przestał pisać, może ze szkodą dla ludzkości, ale wszyscy pozostali piszą. Właściwie cała planeta jest teraz planetą artystyczną. Podaż sztuki jest gigantyczna, zalewa nas jakaś straszna Niagara. Może to nasza przyszłość, przyszłość *homo sapiens*? W kosmos nie będziemy eksportować energii atomowej, która pewnie tam już jest, stara i banalna, tylko będziemy eksportować sztukę planety Ziemia.

Andrzej Wajda mówi, że reżyser na planie musi być trochę jak kapral. Co Pan, wojenny dowódca, na to?

Wyobraźmy sobie gwałtowną, rozpaczliwą strzelaninę. Pierwszym odruchem, nad którym człowiek, przynajmniej taki jak ja, zupełnie nie panuje, jest rzucenie się na ziemię, chęć wrycia się w nią. To jest zwierzęcy odruch. Otóż ten odruch minął mi jak ręką odjął, gdy zostałem dowódcą małej grupki i odpowiadałem za dziesięciu czy jedenastu podkomendnych. Przypuszczalnie poczucie odpowiedzialności spowodowało, że – jak generał Świerczewski – nie kłaniałem się kulom. Wszyscy padali, a ja chodziłem, czułem satysfakcję, że dbam, pilnuję. Bohaterstwo i tchórzostwo wynikają często z okoliczności. Psychologowie od dawna wiedzą, że można być tchórzem i nagle znaleźć się jak bohater, a można być bohaterem, i stać się tchórzem. Tych ostatnich wypadków widziałem dosyć dużo. Jak długo wojenka wydaje się malownicza, tradycyjna, to jest ładnie, ale jak do roboty wezmą się bolszewicy, to się kończą parady, defilady, msze polowe i zaczyna być ciężko. Wtedy właśnie te jaskrawe, wspaniałe postacie załamują się. A reżyserowi rzeczywiście przydają się umiejętności dowódcy. Po pierwsze, musi zdobyć zaufanie zespołu,

ponieważ ci ludzie ryzykują, tak jak grający na giełdzie. Zagranie w złej sztuce czy złym filmie poza absmakami, przykrościami psychologicznymi łączy się także z małymi pieniędzmi. Reżyserzy bardzo często nadużywają zaufania ekipy. Robią knot, ale stosują takie miny i fasony, że biedna ekipa myśli, że tworzy arcydzieło.

Po drugie, lepiej jest, jeśli reżyser nie ma zadęcia wielkiego twórcy, nie obnosi się ze swoją funkcją, nie rozkoszuje się nią, nie przesadza. Z mojego doświadczenia wynika, że dobrze jest, jeśli reżyser idzie pierwszy, tak jak książę Józef Poniatowski przed tyralierą do ataku. Ekipa dba o niego, stara się, żeby się nie forsował, i przez to sama przyspiesza biegu.

Po trzecie, reżyser musi być stanowczy. Często zdarza się, że nie bardzo wie, o co mu chodzi, albo się pogubi, gdy jest jakiś skomplikowany plan, dziesiątki ujęć. Ale on nie może się zapaść, mieć rozbieganych oczu i prosić o chwilę przerwy na boku, jak w koszykówce. Jeśli mnie – który, na dodatek, mam niepodzielną uwagę – zdarzały się momenty popłochu, to miałem twarz pokerzysty. Umiałem zagrać, że nad wszystkim panuję. Reżyser reżyseruje film i reżyseruje tę małą rzeczywistość, mikrospołeczeństwo, w którym się obraca. U mnie wszystko zawsze musiało być zrobione do końca, choćbyśmy zdechli na planie. Nie umiałbym odłożyć pracy na później. Wierzę w magię chwili, w mobilizację. W filmie wszelkie rozluźnienia są zabójcze.

O sposobach reżyserowania można mówić w nieskończoność. Każdy reżyser będzie opowiadał co innego. Mnie się wydaje, że przy tworzeniu filmu trzeba starać się zadawać jak najmniej gwałtu całej tej skomplikowanej maszynerii, otoczeniu i ludziom, którzy przy tym pracują. Najlepiej, jak film robi się sam. Nie jest to jednak proste i łatwe. Pamiętajmy, że plan filmowy jest miejscem rywalizacji, niektórzy są o siebie zazdrośni. Reżyser musi nie tylko umieć nad tym zapanować, ale i wykorzystać to dla dobra filmu.

Które z fachów filmowych najczęściej rywalizują ze sobą?

Operatorzy, których nazywaliśmy trochę poniżająco „hydraulikami”, i „druciki”, czyli dźwiękowcy. Jeśli coś jest dobre dla operatora, na

przykład jazda kamery, to jest niedobre dla dźwiękowca, bo nie ma gdzie się zmieścić z mikrofonem.

Ale nie tylko oni rywalizują. Pamiętam, że przy *Jak daleko stąd, jak blisko* doszło do konfliktu między mną a Mieczysławem Jahodą, operatorem, którego – mimo jego kapryśnego charakteru – bardzo lubię i szanuję. Robiliśmy scenkę uliczną i zaczęliśmy się kłócić o sposób fotografowania. Ja, zirytowany, kategorycznie nie zgodziłem się z jego zdaniem, na co on uniósł się gniewem: „To rób to sobie sam!”. I poszedł. Ja oczywiście nonszalancko wykonałem tę scenę, ale po obejrzeniu jej na ekranie materiały wyrzuciłem do śmieci. A więc zdarzało się, że ktoś inny miał rację. Ja to szanowałem, nawet sprawiało mi to jakąś satysfakcję.

Starcia miewałem też przy montażu, ponieważ to, co robiłem, nie zgadzało się z istniejącym schematem montażowym. Kiedy pojawiało się dziwadło, które wykonał pan Konwicki, próbowano je zmontować jak każdy inny film obyczajowy. W takich sytuacjach protestowałem – sam nad tym siadałem i nudziłem, i dokuczałem. Początkowo było to przyjmowane nieufnie, poddawano się z niechęcią: „No, skoro sobie tak życzy, niech tak będzie”. Ale potem przyznawano mi rację, ze względu na konwencję i środki wyrazu, którymi się posługiwałem.

Czy są jakieś prawidła filmowe, do których nigdy się Pan nie przekonał?

Nie wierzę w świętość kamery, to znaczy że kamerę się stawia jak świętą krowę, całuje się ją w zadek i do tego inscenizuje się scenę. Nie, scenę trzeba zainscenizować i dopiero potem zobaczyć, jak to sfotografować, żeby nie zabić dramaturgii. Operatorzy, szczególnie w takich krajach jak nasz, mają kult kamery, fascynują się nią, a kamera jest przecież tylko zwykłą maszynką do mięsa. Oglądałem kiedyś, jak kręcono scenę miłosną. Była para młodych, kamera zafiksowana, cudowny kadr. Żeby to nie było monotonne, reżyser kazał im się obracać. Tylko że na dole były kamienie, korzenie drzew, więc oni się potykali, wybałuszali oczy, żeby się nie przewrócić, a jednocześnie, wciśnięci w siebie, mieli przeżywać straszną namiętność. Tak to właśnie jest, jak się przecenia kamerę, pada się przed nią plackiem. To kamera ma służyć filmowi, a nie film kamerze.

Dodam jeszcze, że ja, jako filmowiec z literackim rodowodem, długo gardziłem kadrem. Dlaczego gardziłem? Dlatego, że jak ja piszę, opisuję jakąś scenę, to opisuję ją jednocześnie w planie ogólnym, amerykańskim, zbliżeniu i półzbliżeniu. Wszystko naraz. A tu mam taką klateczkę i muszę podlegać jej ograniczeniom, rygorom. Po latach zrozumiałem jednak, że kadr jest rzeczą cudowną, bo z pospolitości wydobywa oryginalność, daje jakiś nadrealizm, tajemnicę. Patrzymy przez okno i widzimy banalny miejski krajobrazik. Ale gdy spojrzymy na to przez kamerę, to szybko znajdujemy niezwykły fragment w tej rzeczywistości. Właśnie fragment więcej mówi od całości, co by się zgadzało i z klasyczną poetyką, i z kanonami sztuki.

Ja jestem obrazowcem. Gdy przystępowałem do kręcenia, cały film miałem już w głowie. Przyciskałem tylko w sobie psychiczny guzik, puszczając odpowiedni fragment, i patrzyłem, czy to pasuje do tego, co mi proponują na planie. Byłem przywiązany do swojego punktu widzenia – jak coś miało być z prawej, to nie mogło być z lewej. Ekipy mnie lubiły, bo byłem łagodny i żartobliwy, ale gdy przychodził moment demobilizacji, budził się we mnie litewski żubr i potrafiłem kategorycznie wkraczać w sytuacje.

Opowiadam tu o stronie technicznej zawodu reżysera filmowego. Reszta jest milczeniem, jakąś intuicją, czymś w człowieku, co mu pozwala na przykład pomóc aktorowi w trudzie kreacji. Albo zrobić z sytuacji, którą zapisał na papierze, coś lepszego, wzbogacić ją.

Kiedyś Stanisław Wohl, bardzo znany, nieżyjący już dziś operator, zgwałcił mnie, żebym pojechał do szkoły filmowej i spotkał się ze studentami. Pojechałem. W dość ciemnawej salce siedzieli dzisiejsi matadorzy filmu, wówczas studenci. Ja coś tam zakwiliłem, coś powiedziałem, no i zaczęło się. Wtedy był czas, gdy ruszył Skolimowski, a trochę wcześniej Polański. To były wzorce w Filmówce. Wstaje jeden z dzisiejszych luminarzy średniego pokolenia i mówi: „Proszę Pana, czytam w »Dialogu« Pana scenariusz *Salta*, potem oglądam film i widzę, że wszystko jest tak samo jak w scenariuszu. Dlaczego?”.

Wtedy była moda, szpan, na natchnienie, palec Boży. Niektórzy mieli scenariusze – jeśli to było możliwe ze względu na cenzurę i Urząd Kinematografii – na trzech kartkach.

A ja, człowiek starej daty, wiem, że natchnieniem jest piekło wybrukowane. Natchnienie to za mało. Sztuka zawsze musiała być w miarę precyzyjna. Musiała jednak do czegoś prowadzić. Chodzi przecież o to, żeby powiedzieć coś, do czego człowiek zbierał się przez miesiące czy lata. Nie można nagle, na zasadzie wzdęcia gazowego w żołądku, czymś bardzo odkrywczym wybuchnąć.

Na spotkaniu w szkole filmowej wstał potem mniejszy matador dzisiejszego filmu i mnie zbeształ, że ciągle trzymamy się jakichś zgrzebnych polskich tematów. A tu Hollywood, a tu świat. No i ja, taki zbesztany, wróciłem pokornie do swojej niszy.

Dlatego mówię wam szczerze, że zawód reżysera jest zawodem koniunkturalnym. Dlaczego? Bo jest pieniężny. Literat może sobie pisać przez pół roku książeczkę, tworzyć fikcyjne światy, a potem odłożyć ją i pisać felietony. Reżyser musi trafić w coś, co będzie oglądane teraz, co będzie gorące, no i zwróci koszta produkcji filmu. Teraz to jest nawet dotkliwsze niż dawniej, ale wtedy był inny rodzaj koniunkturalizmu. Można było na przykład zaspokoić ambicje czy gusta estetyczne naszej kochanej partii. Można było znaleźć się w przypływach i odpływach ideologicznych, choćby w okolicach Marca.

Ja byłem w tej komfortowej sytuacji, że byłem literatem, który robił sobie wakacje filmowe. Nie byłem od tego życiowo uzależniony. Poza tym robiłem rzeczy, które chciałem robić i które, jak sądziłem, były dla mnie konieczne. To była jednak pewna fanaberia, na którą teraz, z perspektywy lat, patrzę ze zgrozą. Dlaczego? Dlatego że nie zawsze to, co jest konieczne dla mnie, musi pokrywać się z tym, co jest konieczne dla otoczenia.

Jak się Pan czuł na krześle z napisem „reżyser”?

Siąść na krzesełku z napisem „reżyser” było zawsze moim marzeniem. Udało mi się to może raz czy dwa. To było coś takiego, jakbym siadł w fotelu jakiegoś dyrektora koncernu czy wielkiego polityka. Zwykle jednak nie było takiego fotelika. Mimo jego braku i ja poczułem kiedyś,

czym są wzniosłości powołania reżyserskiego. Z pewnym miłym scenografem i jego towarzyszką nadużyliśmy troszkę napojów wyskokowych we Wrocławiu i zimową nocą wyszliśmy na przystanek taksówkowy. Poczekaliśmy, podjechała taksówka. W tym momencie rozwydrzone towarzystwo jakichś wojskowych – podejrzewam, że służby specjalne – chciało nam tę taksówkę wziąć sprzed nosa. Wdałem się w awanturę. Natychmiast zjawił się wóz milicyjny, biorą nas na komisariat. Nie wiadomo, dlaczego uczepili się tego scenografa, delikatnego człowieka, który milczał. Krzyczeli, że zaraz sporządzą protokół. Ja rozdzierałem szaty, że to ja jestem winien. W końcu wypuścili nas. Idziemy przez pusty, zaśnieżony Wrocław, prawie po kostki w śniegu, znikąd taksówki. Nagle jedzie wóz milicyjny, mija nas i staje sto metrów przed nami. Ja mówię: „No nie, teraz będą rękoczyny, tego już nie zniosę”. Wychodzi milicjant i biegnie do nas w rozwianym płaszczu. Ja się napiąłem, a on woła: „Panie resy, panie resy, panie reżyserze, gdzie podwieźć?”. Wsiedliśmy, zawiózł nas do wytwórni. Okazało się, że on był z naszej obstawy, bo jak się kręci plener, to się wynajmuje milicję, czy policję, do utrzymania porządku. Lepiej to zapamiętałem niż jakieś nagrody. To, że jestem resy, resy reżyserem – czyli jednak postacią magiczną. To mi zaimponowało.

Wielu reżyserów ma zdolności plastyczne, malarskie. Pan też ma talent do rysunku. Ilustrował Pan nawet swoje książki.

Każdy w dzieciństwie na kogoś się zapowiada. Ja byłem przez otoczenie widziany jako przyszły plastyk. W czasie wojny wykonałem kilka talii kart. Potrafiłem tak to zrobić, żeby z zewnątrz nie dało się poznać, jaka to karta, więc można było nimi grać. Rysunki figur były klasyczne.

Później byłem specjalistą od rysunków okolicznościowych. Kiedyś trzeba było wykonać *tableau* do szkoły dla dziecka, z okazji rocznicy Konstytucji 3 Maja. Moja żona, doświadczona plastyczka, zamknęła się w swoim pokoju. Przez kilka godzin dobiegały stamtąd jęki i szlochy. Wreszcie otwieram drzwi: Danka siedzi na podłodze, przed nią leży ogromny arkusz, i nic. Wszedłem tam jak czarodziej, mówię: „Idź na trochę do kuchni”. Usiadłem i w pół godziny wykonałem portrety Staszica, Hugo Kołłątaja, króla Poniatowskiego. Ta praca do dziś jest przechowywana

w archiwum szkoły. Moja śmiałość bierze się, oczywiście, z amatorstwa. Tak samo było z wtargnięciem w świat kina – po prostu nie zdawałem sobie sprawy z niebezpieczeństw, jakie niesie ze sobą produkcja filmu.

Długo szedłem w stronę plastyki. W Krakowie, w 1945 roku, gdy zdecydowałem się na studia, raźnym krokiem udałem się na politechnikę. Nie pamiętam, czy były wtedy egzaminy wstępne, w każdym razie zapisałem się na architekturę. Byłem bardzo zadowolony, niestety wkrótce zaczęły się schody. Cały pierwszy rok ociekał matematyką, a to nie dla mnie. No i poszedłem na studia, na które szli w owym czasie wszyscy duchowni i ułomni – na polonistykę.

Moje inklinacje plastyczne doszły jeszcze jednak do głosu. Trochę rysowałem: do „Odrodzenia", do „Po prostu". Portreciki robione zapałką, co śmieszyło moją żonę. Starałem się być artystą nowoczesnym.

Czy jako reżyser robił Pan tak zwane storyboardy, czyli rysunki poszczególnych ujęć?

Fachowi reżyserzy je robią, rysują kadry tygodniami. Ale one się później na ogół nie pokrywają z filmem. Są, oczywiście, chlubne wyjątki. Kawalerowicz coś podrysowywał, to było częścią jego mąk perfekcjonisty. Ja, stojąc z boku, patrzyłem na to sceptycznie.

Kiedyś, bodaj przy *Zaduszkach*, miałem ambitnych asystentów z dyplomami szkoły łódzkiej. Jeden był Bułgarem. Traktowałem ich z szalonym szacunkiem, jako uczonych.

Przy jakiejś skomplikowanej scenie partyzanckiej w ciasnym pokoju mówię: „Słuchajcie, spodziewam się, że jako fachowcy rozrysujecie mi to". „Ależ oczywiście, Panie reżyserze". Zasiedli wieczorem. O świcie przyszli i powiedzieli, że nic im nie wyszło. Tylko się namęczyli i pokłócili. A ja, amator, wszedłem na plan i zadyrygowałem, jak to fotografować.

Z tego, co mówię, nie wynika, rzecz jasna, że świadomość rysunkowa przyszłej sceny jest wyłącznie jakimś grepsem filmowym. Wszystko zależy od indywidualności i dyspozycji wewnętrznej reżysera. Ja na przykład wstydziłem się wisieć przy kamerze, że niby sprawdzam operatora i szwenkiera. A widziałem, jak inni biedacy, dla zachowania autorytetu, trzymali przy tej lupie prawe oko. Powiem bezczelnie, ale ja, wiedząc, jaki

jest obiektyw, z grubsza wiem, jak wygląda kadr, z grubsza go widzę. Nie muszę tego kontrolować. Mam zresztą zaufanie do operatora i szwenkiera, skoro się wcześniej porozumieliśmy. Szwenkier jest w jakiś sposób moim okiem i moją ręką.

Czy literat na wycieczce w świat filmu mógł się z tego utrzymać?

Ja nie narzekam. Na początku byłem amatorem, więc dlaczego mieliby mi porządnie płacić.

Wtedy w ogóle nie zarabiało się w filmie dużo. Gdy przechodziłem na emeryturę, wziąłem wszystkie zaświadczenia z filmu, a pracowałem tam dwadzieścia kilka lat, i ze straszną dumą przekazałem do ZUS-u. W ZUS-ie mi doradzili, żebym wziął raczej literacką emeryturę, bo będzie dużo wyższa niż filmowa.

VIII

Pierwsze słowo decyduje

Podobno proponował Pan Gustawowi Holoubkowi w *Lawie*, gdzie grał Poetę, jakby Mickiewicza wracającego na Litwę, żeby ufarbował włosy, a on odmówił. To znaczy, że nie wystarczało Panu aktorstwo psychologiczne, że chciał Pan dorzucić doń coś naturalistycznego?

To prawda. Chciałem, żeby miał włosy nie całkiem siwe, bardziej szpakowate, ale on kategorycznie odmówił, chociaż teraz opowiada, że się na wszystko zgadzał. Nie chciałem, żeby – jak to się mówi – był siwiutki jak gołąbek, ponieważ siwiznę odbiera się jako coś deprecjonującego, osłabiającego męską siłę. Ponieważ jednak zobaczyłem, że Gucio, czy bardziej siwy, czy mniej, ładuje jak trzeba, to w ogóle nie robiłem z tego problemu. Uszanowałem jego odmowę, dlatego że on jest aktorem specyficznym, w każdej fazie swego życia innym ze względu na swoją zmieniającą się aparycję. A więc nie nachaliłem, uważałem, że on wie, o co chodzi, i ma własne przeczucia. Aczkolwiek później mu wymawiałem, że kiedy grał Jagiełłę w serialu *Królewskie sny*, wsadzili mu na głowę jakąś szmatę i było dobrze. Tam zgodził się, a u przyjaciela robił grymasy.

Jak Pan pracował z aktorami? Są różne szkoły.

To prawda. Są tak zwani reżyserzy teoretycy, którzy godzinami konferują, informują, pouczają aktorów – i ci potem wychodzą z ich pokoju ze zbaraniałym wzrokiem, w ogóle już nie wiedzą, jak grać. Są też reżyserzy, którzy, niestety, mają czasem czelność pokazywać aktorom, jak to robić. I słyszą wtedy: „Oj, bo tak zagram”.

Ja należałem do tej samej szkoły co Wojtek Has – do reżyserów lapidarnych. Gucio Holoubek mówi w *Lawie* pewien monolog. Wychodzi wtedy ze starego, zrujnowanego dworu. Robimy to, Gucio kończy i pyta: „Jak?”. Ja mu wtedy podaję najgłębszą filozoficznie i intelektualnie uwagę: „Guciu, szybciej!”. Gucio zareagował właściwie, ale dodał: „Wiesz co, zrób

dla mnie jeszcze jeden dubel, ja to powiem wolniej”. Potem posłuchał obu wersji i mówi: „Miałeś rację”.

Aktorzy lubią zwalniać, trochę sobie przypauzować. Wynoszą to z teatru. Pauza jest chwilą mobilizacji przed zabraniem się do następnej kwestii. Oni uważają to nawet za znaczący komponent dramaturgiczny. Dla filmu jest to jednak zgubne. Reżyser stara się aktora pogonić, przyśpieszyć, bo pauza w filmie jest jak wystrzał, jak zderzenie pociągów. Pauza powinna coś znaczyć. Może być zastosowana tylko wtedy, kiedy jest konieczna. A jak jest konieczna, to może trwać nawet piętnaście sekund.

Uwaga czysto filmowo-warsztatowa jest najczęściej dużo cenniejsza od długich teoretycznych wywodów. Inteligentny reżyser wie przecież, że jedynym jego przyjacielem na planie, płynącym w tej samej łódce co on, jest aktor. Aktor spontanicznie szuka prawdy, szuka najlepszej intencji, najlepszego tonu. Użyłem słowa „ton” dlatego, że pierwsza sylaba, pierwsze słowo decyduje. Tak jak w muzyce. Aktor powie pierwsze słowo fałszywie i potem jedzie dalej fałszem. Reżyser jest dla aktora pierwszym widzem, papierkiem lakmusowym. Aktor kończy kwestię i instynktownie patrzy na reżysera, żeby zobaczyć jego reakcję. Stasiu Lenartowicz uspokajał aktorów, wydając okrzyk: „Himalaje, Himalaje aktorstwa!”.

Te uwagi techniczne, doraźne, wyglądają z boku naiwnie. Pamiętam, że głupcy podśmiewali się z Leonarda Buczkowskiego, bo ktoś podsłuchał, jak szwenkier spytał go, kiedy ruszyć z aparatem, a Buczkowski odpowiedział: „Po chwili”. Jakie to śmieszne, prawda? Tymczasem sam, robiąc filmy, stwierdziłem, że to była bardzo słuszna uwaga. Co to znaczy ruszyć „po chwili”? Otóż, kadr jest sceną, jak w teatrze. W kadrze jesteśmy świadkami jakichś dramatycznych wydarzeń. I szwenkier musi wiedzieć, kiedy pojechać za aktorem. Kadr mu to narzuca. On to rozumie, jeśli jest oczywiście dobrym szwenkierem, bo jeśli jest tępakiem, to pojedzie za wcześnie albo za późno. Pojechać „po chwili” oznacza – pojechać wtedy, kiedy tego wymaga psychologia kadru i psychologia kamery.

Ruch kamery, technika nie powinny być dostrzegane przez widza, który ma skupić się tylko na sensie obrazu.

Jaki typ aktorstwa najbardziej Pan lubi?

Może gdybym sam był aktorem, to miałbym jakieś preferencje, zazdrości, broniłbym swojego statusu aktorskiego. Ja jednak jestem obok i świat aktorski kocham. Dlatego uważam, że choć istnieje oczywiście pewna hierarchia, to w naszym życiu potocznym nawet szmirus z przedwojennej farsy tak samo jest artychą, i należy go akceptować.

W pracy do żywiołu aktorstwa podchodziłem spontanicznie. Po prostu brałem tych aktorów, którzy mi się podobali i którzy mi pasowali do filmu. Liczy się efekt, działanie na widza. Czytałem przed laty wspomnienia profesora Raszewskiego. Opisywał swojego ojca, przedwojennego oficera, strasznie zasadniczego – brzęczące ostrogi, szabla u pasa – który nigdy się nie śmiał. Mieszkali bodajże w Bydgoszczy, gdzie przyjechała kiedyś jakaś farsa i Raszewski jako mały chłopiec poszedł na nią z tatusiem. I nagle usłyszał, jak szabla ojca zaczęła dzwonić, bo on pokładał się ze śmiechu, łzy mu płynęły z oczu. To jest właśnie sztuka. Tak wprowadza się kogoś w wyabstrahowany, wirtualny świat komfortu wewnętrznego, przyjemności, czegoś miłego.

Czy poza tym, że aktor pasuje do roli, ważne jest dla Pana, jakim jest człowiekiem?

Ja lękałbym się, uciekałbym od aktorów przemądrzałych, przeintelektualizowanych. Obawiałbym się ich mechaniczności, ich chłodu, braku soczystości. Mówię trochę jak uczeń pana Stanisławskiego, ale mnie się stare obyczaje, reguły panujące w dawnych teatrach podobają. Wy już jesteście dziećmi świata zmechanizowanego, spodziewacie się pewnie, że teraz wezmę kawałek papieru i napiszę wam wzór na idealnego aktora. Nic z tego.

Słuchajcie, na planie filmowym liczy się przede wszystkim temperatura wewnętrzna reżysera. Jeśli reżyser jest w stanie ekstazy, wszystko z siebie daje, to aktorzy się temu poddają. A jeśli widzą, że reżyser swoje odbębnia, czeka na przerwę, żeby się napić kawy i załatwić jakiś interes, to oni podobnie grają. Czyli to jest seans spirytystyczny, w którym biorą udział aktorzy, reżyser i reszta ekipy. No bo jeśli elektryk zapomni o lampie, a dźwiękowiec o mikrofonie, to też się udzieli aktorom.

Reżyser jest także aktorem. Może nawet pierwszym aktorem. Jego zachowanie, jego stan emocjonalny organizują plan filmowy. Można powiedzieć, że on gra poza kadrem, ale wyniki jego gry widzi każdy. To jest rodzaj parapsychologii. Ja już gdzieś mówiłem o tym, że przy *Lawie*, w czasie przegrań w sali dźwiękowej, byliśmy w strasznych emocjach i ja nagle podszedłem do martwego pulpitu, położyłem na nim rękę i zaczęły latać wszystkie wskaźniki. Ludzie się zdziwili, parę osób dotknęło tej samej konsoli. Żadnej reakcji. A przy mnie wszystko latało, chociaż nie jestem czarodziejem, tylko normalnym człowiekiem spod Wilna. Widocznie byłem tak napięty, że produkowałem jakieś fale.

Czy pomaga, jeśli jest się z aktorem w stosunkach koleżeńskich?

Pracowałem z aktorami, z którymi byłem w zażyłych, przyjaznych stosunkach, i z takimi, na których patrzyłem z lekką obawą i czcią. Ale z nimi też znajdowałem wspólny język. To oczywiście nie jest takie proste. Na przykład miałem kiedyś na planie przez kilka dni aktora kompletnie pijanego. I musiałem się wyrobić, a potem tak to zmontować, żeby było w porządku.

Wchodząc w obszar filmu, natykamy się nieustannie na mikrokosmosy układów towarzyskich, charakterologicznych, temperamentowych, intelektualnych. Jednym z takich mikrokosmosów jest obsada aktorska. Gdy oglądałem filmy dokumentalne o Fellinim, obserwowałem zawsze z czułością, jak on krążył wśród aktorów, z każdym coś szeptał, każdego do czegoś namawiał. To było mu niezbędne do wytworzenia w nich pewnej dyspozycji, pewnej trafności zagrania. Aktor potrzebuje tego, o czym wspominaliśmy lekceważąco przy innej okazji, a co się nazywa natchnieniem. To brzmi ohydnie, bo w Młodej Polsce było nadużywane, ale coś takiego istnieje: chwila, kiedy jestem w stanie coś zrobić albo coś powiedzieć.

I teraz uważajcie. Robię próbę, aktor męczy się z tekstem. Dwa, trzy razy. Ja zlany potem. Podchodzę do aktora i mówię: „Strasznie przepraszam, ale widzę, że Panu to ciężko idzie. Tu jest jakiś błąd, w rytmice zdania czy w syntaksis. Może ja to poprawię?”. Nigdy mi aktor

nie powiedział: „Tak, tak, tu trzeba poprawić”. Zawsze mówił: „Proszę Pana, ja popróbuję, ja to zrobię”. Na tym polega wielkość aktora.

Czy dobrze jest angażować do jednego filmu aktorów, o których wiadomo, że ze sobą rywalizują?

Zawsze liczy się dobro filmu. Jeśli reżyser jest, że tak powiem, dobrym dyrygentem psychologicznym, to sobie poradzi. Może uśmiechem zdopingować aktora albo osadzić w miejscu jego scenicznego rywala.

Ewa Wiśniewska, którą wielbię, grała w *Dolinie Issy*. Ponieważ znamy się od lat, więc ona czuła się trochę pierwszą damą tego filmu. Tam jest taka scena, w której Marysia Pakulnis ma wysmagać witką Ewę jadącą małym powozikiem. Nagle spostrzegłem, że Marysia z dużym sercem to wykonała. Nie zamarkowała, tylko przyłożyła.

Coś dziwnego jest w panu dyrektorze, profesorze Holoubku. Przykładowo: młody aktor bardzo dobrze mi gra w *Lawie*. Mam scenę z tym aktorem i z Gustawem. Są to, jak to w *Lawie*, monologi. Młody aktor ma rozpocząć. Mówi beznadziejnie. Stop, jeszcze raz. Znów beznadziejnie. Stop. Dochodzę do tego, czym zawsze gardziłem, zaczynam sam pokazywać, jak to powiedzieć. Czyli kompletny upadek reżyserski. Robię – mimo że nie mam taśmy – pięć czy sześć dubli. I pytam: „Dlaczego? Przecież cały film mi Pan świetnie gra. Co się stało?”. Słyszę: „Nie wiem, pojęcia nie mam”. Ale ja się domyśliłem. Przecież obok stał Gucio, życzliwie się temu przyglądający. On ma w sobie jakąś onieśmielającą siłę. Źle powiedziałem – to nie jest jego siła, on chciałby mieć z kolegą czy koleżanką kontakt i razem jak najlepiej pracować.

Czego szukał Pan w aktorach?

Różnie. Na przykład gdy do *Lawy* szukałem kogoś do roli młodego Gustawa-Konrada, chciałem, żeby miał w sobie etos młodego AK-owca. Ci chłopcy mieli pewien typ urody, pewien typ noszenia się, fryzury. W ich twarzach było coś szlachetnego i patetycznego. Wtedy Łapicki nadał mi Żmijewskiego. Młodziusieńki Żmijewski wszedł do wytwórni, stanął w drzwiach naszego pokoju i to wystarczyło. Właśnie kogoś takiego chciałem.

Niektórzy aktorzy trafiali do mojego filmu z powodu swej ponętnej osobowości: myślę tu o Zdzisiu Maklakiewiczu. Pisałem o nim, że był przezabawny, niezwykły. Niestety, kiedy pokazywał, jak coś zagra, było to niesłychane, ale jak kamera ruszała, zawsze było trochę gorzej. To wcale nie jest śmieszne, w tym był pewien dramatyzm.

Jeśli idzie o aktorki, to ja, stary lubieżnik, zawsze miałem je na oku. Muszę się przyznać do pewnej słabości. Jestem zdania, że jak się kogoś pokazuje na ekranie, to powinna to być smaczna postać. Dla mnie aktorzy, tak jak w kinie amerykańskim, powinni być przystojni, o ciekawej aparycji. Dopuszczam używanie „kalek i potworów", ale wtedy kiedy to jest potrzebne. No, a panie, niestety, muszą być ładne i interesujące. Co więcej, byłem do tego stopnia staroświecki, że dbałem o to, żeby panie były ładnie oświetlone, żeby ładnie wypadały. Bo w naszych filmach, niestety, koledzy są często tak przejęci wyższą myślą dzieła, że oświetlają panie jak – nie wiem – krzesło albo szafę gdańską.

Troszkę mi czasem pomagały okoliczności, bo gdy na przykład kręciłem *Zaduszki* – można to po latach zdradzić – cały pion operatorski dziko kochał się w Beacie Tyszkiewicz. Ja już nie musiałem dbać o wygląd Beaty na ekranie. Była tak wypieszczona, tak oświetlona, że daj Boże Grecie Garbo.

Jest Pan szarmancki w stosunku do kobiet. Czy reżyser w pracy może sobie na to pozwolić? Na planie, żeby coś osiągnąć, trzeba czasem być brutalnym.

Jest pewien szpan ordynarnego zachowania: reżyser, który rządzi wszystkim, pozwala sobie na wulgarność, nawet na chamstwo. To nie jest naturalne, to jest tylko, w cudzysłowie, w dobrym tonie. Ponieważ ja zawsze wystrzegałem się póz, choć od czasu do czasu wkraczałem w filmie ostro, może nawet grubym słowem, to jednak nie uważałem tego za konieczny atrybut mojego władztwa nad ekipą.

Z paniami też mogłem czasem zachować się kategorycznie, ale bez jakiegoś popisywania się. Potrafiłbym wrzasnąć na aktorkę, bo ja wszystko robiłem w życiu, ale tylko tyle, ile trzeba. Nie wyciągałem z tego dla siebie korzyści psychicznych: że mogę się znęcać, że mogę wrzeszczeć.

Pilnowałem się, ponieważ wiem, że reżyseria to strasznie niebezpieczny zawód. Wiele klopsów filmowych brało się z powodu złej dyspozycji reżysera. Dopadał go lęk, że nic się nie uda, nie wyjdzie. Przerażenie, że pięćdziesięciu ludzi wstaje o piątej rano, ciężarówki wiozą gdzieś daleko jakieś aparaty, prądnice. Z jego głupiej myśli, z jego zachcenia.

Ja, jak już wiecie, też takie zapaści miewałem.

Jak się z nich wychodzi?

Jak to mówią wojskowi: rozpoznaniem w boju. Trzeba uciekać do przodu. Wiecie, gdybym ja robił Sienkiewicza, Prusa czy *Bogurodzicę*, tobym był na luzie. Ale ja większość filmów kręciłem z własnego tekstu. To jest straszna odpowiedzialność.

IX

Sam siebie atakujesz

Kiedy w 1964 roku zaangażował Pan do *Salta* Zbigniewa Cybulskiego, oczekiwano, że uderzy Pan tym filmem w szkołę polską, zrobi Pan nowe *Wesele*, pamflet na polskość.

Nie da się ukryć, że pan Konwicki przez całe życie był w lekkiej kontrowersji z panującymi nastrojami czy histeriami. Byłoby niełądnie, gdybym się wykręcał i udawał tutaj zajączka, że z *Saltem* samo z siebie tak mi się zrobiło. To musiała być forma reakcji nie tylko na filmy czy książki kolegów, ale też na pewien klimat charakterystyczny dla naszych środowisk.

Już pisałem, chyba w *Kalendarzu i klepsydrze*, że u nas wystarczy parę kieliszków i zaraz zaczynają się wspominania, opowiadanie o tragediach, bohaterstwach. Nawet jeśli komuś nie łamali kości, to przynajmniej dostał po gębie. Żyjemy ciągle w jakiejś malignie martyrologicznej. *Salto* w to godzi.

Mnie się jednak wydaje – jeśli dobrze pamiętam ten film – że w finale przyznaję, że to i mnie dotyczy. Że to jest jakiś polski syndrom, który nie wywołuje we mnie kategorycznego sprzeciwu. Drążę go, rozumiem i rozumiejąc, współczuję. Ale nie współczuję jako ktoś ponad. Cybulski mówi na końcu: „No, ale przecież wszyscy jesteśmy tacy sami”.

Taki właśnie jest nasz psychiczno-społeczny życiorys.

Dlaczego *Salto* tak długo czekało na realizację?

[^] Gospodarz (Gustaw Holoubek) i Kowalski-Malinowski (Zbigniew Cybulski), który odwiedza jego dom, mówiąc, że sam w nim kiedyś mieszkał, w *Salcie* (1965)

Były pewne perturbacje. Jak pamiętacie, wiosną 1964 roku został napisany „List 34” między innymi przeciwko zaostrzeniu cenzury. Partia dała odpór tym epistolografom. Powstał potępiający ich kontrlist, masowo podpisywany. „Trybuna Ludu” prawie codziennie publikowała nazwiska kolejnych osób przyłączających się do kontrlistu.

Ja byłem wtedy członkiem partii, marnym, bo marnym, ale byłem. Najwyższe czynniki wezwały mnie do Komitetu Wojewódzkiego, gdzie spytano mnie, dlaczego nie podpisuję kontrlistu. Byłem jeszcze wtedy głupi, więc wykrętnie się tłumaczyłem, że nie mogę. Kazano mi napisać wyjaśnienie. Coś tam fałszywie napisałem. Ale w związku z tym, że nie przyłączyłem się do kontrlistu, czułem solidarność z tymi, którzy podpisali „List 34” i znaleźli się na zapisach cenzuralnych. Jednym słowem, nie był to dla mnie pomyślny czas.

Bardzo długo chodziłem za tym, żeby *Salto* skierowano do produkcji. Gdy to się w końcu stało, wiedziałem, że muszę robić film natychmiast, teraz albo nigdy.

Pierwszego dnia zdjęć, chyba 2 października – a miałem kręcić upalne lato, wyobrażałem sobie, że wszystko będzie w rozkwicie, że pot będzie się lał – budzę się o szóstej rano, zdenerwowany. Mamy jechać w plener pod Wrocław, do sadu, a tu ktoś z produkcji dzwoni: „Strasznie przepraszamy, Panie reżyserze, wyjazd się opóźni, bo silniki samochodów zamarzły".

Stasiu Lenartowicz przysięgał, bożył się – jak się mówiło na Wileńszczyźnie – że na Dolnym Śląsku będzie słonecznie i ciepło. Nic z tego – zimno i chmury. Sad do zdjęć trzeba było udekorować na letnio, więc na lekko przywiędłych jabłonkach zawiesiliśmy na niteczkach setki kilogramów jabłuszek. Moi koledzy z tamtych czasów wspominają to do dziś. Z jedną sceną długo czekałem, licząc, że w końcu wyjdzie słońce. Poddałem się chyba w styczniu, skręciłem ją w atelier. Nie powiem, co to było, bo się wstydzę.

Jaki był w pracy Zbigniew Cybulski?

Jakiś czas przed *Saltem* pokłóciliśmy się z Cybulskim. Chodziło o scenariusz, który pisali z Kobielą do filmu Morgensterna *Do widzenia, do jutra*. Jako urzędnik filmowy w zespole „Kadr" dbałem o jakość tego scenariusza, więc dodaliśmy im zawodowego literata, żeby poprawił błędy ortograficzne i gramatyczne. Poprztykaliśmy się z powodu drobiazgu, ale honorowo. On się nabzdyczył, to i ja się nabzdyczyłem.

Jednak zawsze go uwielbiałem. Główną rolę w *Salcie* napisałem pod niego. On o tym wiedział. Nasze wspólne przygody opisałem w szkicu we *Wschodach i zachodach księżyca*. Zbyszek nie był mistrzem techniki aktorskiej. To był aktor żywiołowy. Zdarzało się, że kolejne duble mocno się od siebie różniły, bo na przykład zaczepił o coś marynarką i to już poddawało mu inny typ reakcji. To nie była jednak gra w ciemno, on miał swoją wizję roli, poczucie całości.

Pamiętam, jak podkładaliśmy dźwięk w *Salcie*. Mistrz Zbigniew Cybulski przy jednej sklejce spędził dziesięć godzin w sali dźwiękowej i nie mógł tego zrobić, a amator Włodek Boruński wszedł, raz spróbował i zaraz nagrał

swoją kwestię. Zrobił trzydzieści parę sklejek w godzinę i dwadzieścia minut. Strasznie był rozczarowany, że to już koniec. Miał taki słuch, związany z wizualnością – umiał powtórzyć coś zgodnie z ruchem ust na ekranie.

Skąd znał Pan Włodzimierza Boruńskiego?

To ja wciągnąłem go do filmu, bo on przed wojną był artystą estradowym, takim vice-Lopkiem Krukowskim. Był zresztą jego krewnym. Po wojnie prawie nie występował. Ja go znałem jako poetę, satyryka, skomplikowanego i szlachetnego człowieka. Zaprosiłem go do *Zaduszek* i do *Salta*, chciałem też poprosić do *Jak daleko stąd, jak blisko*, ale on już był wtedy mocno schorowany. Za to w *Polskich drogach*, w odcinku, nazwijmy go żydowskim, zagrał po prostu fenomenalnie.

Kiedy robiliśmy *Salto*, bał się, czy podoła, jak prawdziwy artysta dostał lęków. No i pewnego dnia zastrajkował. Powiedziano mi, że pan Boruński nie chce wyjść na plan. Poszedłem do niego do pokoju, a on tak schował się przede mną, że tylko oczka widziałem spod kołdry, i mówi, że jest chory, słaby, że nie da rady. Zacząłem krzyczeć, wmawiać mu, że jest młody, silny, dzielny, że panienki czekają na niego na planie. W końcu strasznie mu zagroziłem, tak że się jednak zebrał z łóżka i zagrał. To dowodzi wielkiej konfidencji między nami. Rozumieliśmy się, dlatego mogłem sobie pozwolić wobec niego na pewną, w cudzysłowie, brutalność. Miał autentyczny dar boży, jakąś dyspozycję wewnętrzną: grał i jednocześnie był sobą. Do tego natura wyposażyła go w bardzo przejmującą aparycję. Jego aktorstwo było instynktowne. Była w nim spontaniczność, geniusz amatora.

***Salto* to było także spotkanie z Wojciechem Kilarem.**

To był anioł – natchniony człowiek z Kresów, ze wspaniałą czupryną. Zatopiony w swoim posłannictwie muzycznym, ale jednocześnie uważny, otwarty na to, co się dzieje dookoła. Czuliśmy, że to ktoś niezwykły, bardzo go lubiliśmy. Nie stawiał oporów obyczajowych: jak trzeba było obalić flaszeczkę, to chętnie to z nami wykonywał. Ja boleję, że dawno temu ośmieliłem się opisać pewną jego przygodę, ale jeśli on mnie wtedy nie podał do sądu, to ja ją teraz przypomnę. Kilar poszedł kiedyś z małżonką – ma wspaniałą żonę – do Orbisu, załatwiać jakiś wyjazd. A że był troszeczkę

walnięty przyjęciem z poprzedniego wieczora, chciał gdzieś sobie odpocząć, przyłożyć się na moment. Gdy żona załatwiała formalności, znalazł kącik za kotarą i położył się. Potem okazało się, że leży na ogromnej wystawie tego Orbisu.

Dlaczego Kilar palnął taką fantastyczną muzykę do *Salta*, to ja nie wiem. Mógł przecież zrobić coś, żeby mnie zbyć. Do końca życia będę mu wdzięczny. Mniej więcej rok po wejściu filmu na ekrany słucham jakiegoś angielskiego zespołu i nagle dociera do mnie jakby parafraza tańca z *Salta*. Aha – myślę sobie, gdzieś musieli to słyszeć, kogoś to zafascynowało. Co tu dużo gadać, przypuszczam, że film bez tej muzyki znaczyłby o pięćdziesiąt procent mniej.

Spotkaliśmy się z opinią, że *Salto* jest polemiką z Wajdą. Zaczyna się w momencie, w którym kończy się *Popiół i diament*. Tam w finale Cybulski umierał, leżąc na śmietniku, a u Pana na początku filmu – po skoku z pociągu – leży, w pozycji embrionalnej, tak jak u Wajdy, po czym wstaje, otrzepuje się i idzie dalej.

To stwierdzenie mnie poniża, godzi w moje ambicje. Dlaczego miałbym z jakimś filmem, nawet bardzo dobrym, polemizować? Nigdy nie wdawałem się w żadne polemiki. Ja polemizowałem tylko ze swoim społeczeństwem albo ze sposobem myślenia mojego otoczenia, z codziennością myślową i moralną, polemizowałem ze swoim czasem współczesnym. Taka polemika mnie interesowała.

To oczywiste, że zaangażowanie Zbyszka Cybulskiego może nasuwać asocjacje z *Popiołem i diamentem*. Ale ja wziąłem Zbyszka, bo nadawał się jak nikt inny do zagrania Kowalskiego-Malinowskiego.

Pamiętam, co powiedział mój przyjaciel Wilhelm Mach: „Wiesz Tadzio, ty zawsze po swojej książce robisz coś przeciwko sobie. Sam siebie atakujesz”. To możliwe. Bo trzeba wiedzieć, że wtedy żywy był jeszcze *Sennik współczesny*, więc *Salto* można było odczytać jako polemikę z samym sobą: że zniechęcony tym, iż się zapędziłem w jakiś zaułek ze swoim, w cudzysłowie, wizjonerstwem, tu nagle otrzeźwiałem i zdystansowałem się.

Czy rozmawiał Pan kiedyś o *Salcie* z Wajdą?

Nie wiem, czy Wajda zauważył, że ja zrobiłem jakiś film. Nie jestem tego pewien.

Zauważył. Powiedział kiedyś w programie telewizyjnym, że z filmów wyprodukowanych w roku 1958 – wspaniałym dla polskiej kinematografii – największe wrażenie zrobił na nim *Ostatni dzień lata*.

Wajda jest naprawdę szlachetny. Ma gest. Mnie z trudem przychodzi wielkoduszność wobec świata. Staram się jednak, moja świadomość cały czas trąca mnie w bok, żebym się zachowywał wielkodusznie i z honorem.

***Salto* nie miało chyba takiego rezonansu, na jakim Panu zależało?**

Zostało przyjęte tak sobie. Jeden z klasyków naszej krytyki zbeształ mnie, że w tym filmie uprawiają jakąś „gimnastykę szwedzką". Pogodziłem się z tym. Dopiero potem ludzie zaczęli mi mówić, że ten film wraca, że jest kultowy. Trochę mnie to dziwi, ale też sprawia przyjemność.

Poza tym, wiecie, czasy tutaj były burzliwe, człowiek co rusz trafiał w jakąś niedobrą koniunkturę. Jak wam mówiłem, wychytrzyłem się, żeby atakować, wyłazić z propozycjami, kiedy partia była niezdrowa, miała kłopoty kondycyjne: jakiś pięćdziesiąty szósty rok, sześćdziesiąty ósmy, siedemdziesiąty. Okazało się jednak, że ta metoda ma pewną wadę. Gdy wskoczyłem z filmem, kiedy partia była miękka, to on wchodził na ekrany, gdy partia znów łapała oddech, była twarda. Z *Saltem* też tak było.

Mnie jednak nie bardzo wypada jęczeć, narzekać i przedstawiać się jako martyrolog. Jako trzeźwy człowiek, jeszcze z Wilna, muszę powiedzieć, że przecież zrobiłem sześć filmów, takich, jakie chciałem. Przepychałem, walczyłem, oszukiwałem, ale zrobiłem. Wątpię, żeby normalny producent na świecie zachwycił się mną i dał mi na nie forsę.

Po *Salcie* nakręcił Pan *Maturę*, telewizyjny film dla, jak to się wtedy mówiło, Niemiec Zachodnich. To opowieść o chłopaku zdającym maturę w ostatnich godzinach wojny. Ten film jest w Polsce właściwie nie do zobaczenia.

[^] Kazio Kominek (Marian Opania), zdający maturę na tajnych kompletach, i Miękusiowa (Janina Sokołowska), gospodyni jego nauczyciela matematyki, w międzynarodowej, nowelowej *Maturze* (1965)

To była część filmu nowelowego. Pozostałe zrobili Francuz Georges Franju i Niemiec Egon Monk. Każdy z nas był jak z innej planety. Ja nie starałem się wpaść w mentalność niemiecką ani robić tak, żeby tam się podobało. Wykonałem to jako aneks do którejś ze swoich książek czy do któregoś z filmów.

To był 1965 rok, zbliżał się moczaryzm, wojna siedmiodniowa, wszystko było niezwykle drażliwe dla aparatu państwowego i partyjnego. Z tego powodu nie została w Polsce ani jedna kopia tego filmu. Wszystko oddano Niemcom, łącznie z moją marynarką, żeby nie było śladu po kolaboracji. Doszło do tego, że jak Niemcy przysyłali mi honorarium, to banki nie chciały go przyjąć i drżąc ze strachu, odesłały je z powrotem.

Jak zrobiłem ten film? Oczywiście, na przekór. Jest trzech chłopców. Ruski przychodzi z armią, nasz musi zrobić maturę, strasznie szybko pisze,

bo spieszy się do partyzantki walczyć za ojczyznę, i jest Niemiec ofermas, chłopiec, który pilnuje kolei. Spięcia są między Polakiem a Ruskim, z orderami, strasznie ważnym. Niemiec ginie. Zrobiłem rzecz spolegliwą, pacyfistyczną. Z tej nowelki wynikało, że nie ma po co się mordować. Chciałem, żeby to było sympatyczne dla ludzi, bez żadnej wielkiej ideologii czy polityki, raczej zabawny obrazek z ostatnich chwil wojny.

Chciałem, żeby Polaka zagrał Olbrychski, ale mi odmówił, bo był już trochę rozwydrzony przez Wajdę i Hanuszkiewicza. Powiedział, że to nie w jego stylu. Głównego bohatera zagrał w końcu Opania. Damięcki był Niemcem, Paweł Galia czerwonoarmistą. Dziewczynę, którą adorowali, zagrała ówczesna żona Passendorfera, Alfreda. Holoubek występował jako nauczyciel. Oni wszyscy byli młodziutcy, autentyczni, świetnie zagrali. Muzykę zrobił Andrzej Kurylewicz. Czułem, że to musi być on, bo ma wyczucie żartu i kontry. Do tego półgodzinnego filmu zrobił muzykę symfoniczną. Zagrała ją wielka orkiestra, co jest w tym kontekście niezwykłe.

Chciałbym powiedzieć coś, czego oczywiście nie wolno mówić, bo to zgorszy młodzież – ale film był dla mnie za każdym razem przygodą. Oczywiście, ktoś surowy, z dawnych czasów, może powiedzieć: „Panie Konwicki, za nasze pieniądze Pan miał te przygody!”. Ja jednak zawsze myślałem: i tak się pieniądze na coś marnuje, na jakieś fety „Trybuny Ludu”. To niech i na mnie raz zmarnują.

Jak się robiło wtedy film dla Zachodu?

Normalnie. Według polskich upodobań, polskich standardów. Niemcy, którzy są bez poczucia humoru i zasadniczy, potraktowali wszystko, co zrobiłem, strasznie czołobitnie. Na końcu filmu dałem wejście Ruskich. Zrobiłem długą sekwencję pod napisy końcowe – jak bohaterowie tańczą przy ognisku. Niemcy zachowali tę straszną dłużyznę, a napisy dokleili osobno, na blanku.

Producenci z Zachodu nie chcieli Pana po tym filmie wyrwać za granicę?

Patrzycie dzisiejszymi oczami. Zagranica to był imperializm. Kiedy *Ostatni dzień lata* zaczął chodzić po festiwalach i przeglądach, jakiś młody Niemiec napisał do mnie mniej więcej taki list: „Proszę Pana, mój zamożny

tatuś kupił mi wytwórnię filmową, bo ja lubię film. Chciałbym uruchomić produkcję filmów. Marzę o tym, żeby Pan przyjechał i był kierownikiem artystycznym całego interesu”. Co ja mogłem zrobić z tym listem? Szybciutko go spaliłem, żeby nie wpadł w niepowołane ręce.

Jednak były tunele, układy, dzięki którym pewni ludzie mogli funkcjonować. Choć to brzmi trochę paradoksalnie, bo wyglądałem na ulubieńca partii, nie przepadano za mną. Nie byłem rozpieszczany, moim filmom nie robiono żadnej promocji, lansowania. Zresztą może i dobrze.

Jak było z jeżdżeniem na festiwale?

Zrobiłem sześć filmów fabularnych, a byłem tylko dwa razy w życiu na festiwalach za granicą. W Cannes z *Zaduszkami*, w jakimś marginesowym konkursie dla młodych twórców kina. I, o dziwo, z *Lawą* podążyłem do Moskwy. To były moje największe sukcesy towarzyskie. Zresztą mój triumfalny pobyt w Moskwie skończył się bardzo szybko, ponieważ zostałem otruty i prawie w pozycji horyzontalnej odwieziony po paru dniach do kraju. Tak więc nie w pełni wziąłem udział w tym festiwalu.

Czym Pana chciano otruć? Piciem, jedzeniem?

Jedzeniem. To były bardzo ciężkie czasy tego biednego Związku Radzieckiego i festiwal w hotelu „Rossija” stanowił dla moskwiczan źródło życia. To znaczy można było tam coś zjeść. Wobec tego, gdy pierwszy raz ze swoim kierownikiem produkcji, Rysiem Chutkowskim, zszedłem do holu i policzyłem, że jestem mniej więcej sto osiemdziesiąty w ogonku, to powiedziałem: „Nigdy. Nevermore”. Powiedziałem po angielsku, mimo że nie znam angielskiego. Oddaliłem się do swojego pokoju i głodowałem dzień czy dwa. Ale Rysio, mój przyjaciel, który nie mógł tego ścierpieć, pewnego dnia coś mi przyniósł. Zjadłem i śmierć kliniczna. Nieźle się otrułem. Miałem tego wszystkiego dosyć i Rysio mnie wyprawił do domu. Zdaje się, że zostałem odwieziony przed pokazem *Lawy*. Moja mała ekipa została i reprezentowała mnie tam godnie.

Tak Pan zdobył Moskwę. A Cannes?

W Cannes byłem z Wiesiem Gołasem i z Elą Czyżewską. Wiesiek Gołas ma niesłychany słuch. Jak szliśmy ulicą, mówił tak pięknym językiem starofrancuskim, że wszyscy Francuzi stawali i patrzyli na niego, tylko nic

nie rozumieli, ale on też nie rozumiał, co mówi. Umiał po prostu oddać melodykę, wszystkie charakterystyczne cechy tego języka.

X

Nie widzieli mnie piszącego

W Pana filmach *Ostatni dzień lata*, *Salto* pojawia się poezja Tadeusza Różewicza. Kiedy zwrócił Pan na niego uwagę?

Jak wiecie, kiedy zjawiłem się w Krakowie latem 1945 roku, trafiłem na tygodnik „Odrodzenie”. Nie wiedziałem jeszcze, że będę tam pracował. „Odrodzenie” drukowało wtedy cykl – czterech, a może pięciu wierszy partyzanckich Różewicza. Dla mnie był to temat dosyć świeży, parę miesięcy wcześniej sam wylazłem z puszczy. Te wiersze zrobiły na mnie duże wrażenie. Odczułem, że to jest głos mojego pokolenia, moich braci, kolegów. Wtedy właśnie Różewicz jakoś się we mnie zasadził. W ciągu następnych lat, czytając jego wiersze, utwierdzałem się w przekonaniu, że jest on w poezji wyrazicielem nie tylko mego pokolenia, naszego losu wojennego, ale i naszej współczesności, naszego miejsca w świecie, który się wtedy formował.

W *Ostatnim dniu lata* Różewicz był mi potrzebny dla otwarcia filmu, dla stworzenia nastroju, później wstrząsnął mną jego poemat *Spadanie*. Główna jego partia została umieszczona w *Salcie*. Nie jestem przekonany, czy Tadzio Różewicz był tym zachwycony. Mogło mu się wydawać, że ten poemat został tam zbyty w paradoksalnych, bez mała komediowych okolicznościach. Ja jednak, ponieważ odziedziczyłem z krwią przodków wileńską perfidność, uważałem, że w takim kontekście poemat robił dużo większe wrażenie, bardziej dawał do myślenia, niż gdyby był gładko wyrecytowany przez jakiegoś artystę we fraku. Jestem też święcie przekonany, że pod wrażeniem tego poematu kręciłem *Jak daleko stąd*, *jak blisko*.

Gdybym robił więcej filmów, tobym częściej Różewicza cytował, za jego zgodą oczywiście. Zdradziłem go wprawdzie w *Lawie* z panem Adamem

Mickiewiczem, ale tylko z tego względu, że Mickiewicz to mój sąsiad z Wileńszczyzny, więc musiałem go adorować.

Jest trochę poetów, którzy robią na mnie wrażenie. Należy do nich Wisława Szymborska, którą od lat czytam i uwielbiam za wiele przymiotów w poezji i osobowości. Bardzo lubię Ewę Lipską. Boję się wchodzić w wymienianie nazwisk, bo zapominając o kimś, mogę go dotknąć. Muszę jednak dodać, że wobec poezji jestem sceptyczny. Kiedyś panu Czesławowi Miłoszowi z głupkowatym wileńskim wyrazem twarzy złożyłem wyznanie, że rym i rytm powstrzymywały grafomanów, utrudniały im grasowanie w poezji. Potem, z fałszywym namysłem, dodałem, że poezja trzyma się teraz uniwersytetu. Profesorowie piszą wiersze, a inni koledzy profesorowie je komentują.

Moim zdaniem, poezja za bardzo zbliżyła się do prozy, a nawet do felietonu. Miarą tego jest przypadek, który się zdarzył we wspaniałej redakcji „Rzeczypospolitej”. Parę lat temu Witek Woroszylski posłał tam sprostowanie w jakiejś sprawie, a oni wiedząc, że to poeta, gruchnęli to sprostowanie jako wiersz. Nic dziwnego, teraz fragment zapisków z diariusza, akt strzelisty albo nagle ujawniona wściekłość też mogą być poezją. Dobrze, ale nie zaczepiam już poetów, bo się zemszczą.

Jaki był Różewicz w młodości?

Nigdy nie byłem z Tadziem Różewiczem w specjalnych zażyłościach. Nie miałem po prostu okazji zbyt często go spotykać, ale kiedyśmy się widzieli, było mi przyjemnie wyrazić mu swój szacunek czy sympatię. On jest bardzo powściągliwy. Zresztą sam siebie najlepiej opisuje.

Pamiętam, jak przed laty byliśmy w tym samym czasie w Konstancinie i któregoś dnia chciałem mu złożyć wizytę. Z rozpędu chciałem wejść do jego pokoju, ale on wypchnął mnie swoim niepokaźnym brzuszkiem. Takie rzeczy nie są oczywiście ważne. Ważny jest portret duchowy człowieka. W ostatnich latach wstrząsnęła mną książka Różewicza o jego bracie Januszu – *Nasz starszy brat*. Poza walorami artystycznymi poruszyła mnie tym, że zobaczyłem w niej mój matecznik kulturowo-obyczajowy. Zobaczyłem Wileńszczyznę, prowincję, etos życia rodzinnego. On pisze o bracie Januszu jako o osobie, która była natchnieniem dla młodszych

braci – Tadeusza i Stanisława. Właśnie, nie zapominajmy o Stanisławie Różewiczu, reżyserze-ascecie, który nigdy nie dał się ponieść żadnym koniunkturom.

Nigdy nie mogłem zrozumieć, na czym to polega, że od czasu do czasu pojawia się u części światka literackiego jakaś zajadłość wobec Różewicza. Już nie mówię o tym strasznym wypadku, kiedy Wolna Europa jego rodzinę w zapale patriotycznym oczerniła. Potem się wprawdzie wycofała, ale co zrobiła złego, tego się nie da odrobić. To mnie dziwi, bo on był zawsze, w odróżnieniu ode mnie, grzesznego, bardzo samodzielny, samoswój, nie dawał się na nic nabrać. Szczególnie część naszej ubogiej prawicy coś ma do niego.

Wiecie co, literaturę można by podzielić – tak z grubsza, jak w trzecim oddziale szkoły powszechnej – na dwa nurty. Pierwszy to literatura przymilna dla czytelnika. Podlizująca się na różne, czasem wyrafinowane sposoby. Nie myślę o tej drugorzędnej, która jawnie się podlizuje, ale tej mającej aspiracje, która też ma możliwości bycia przymilną, serdeczną i sympatyczną. Jest też drugi nurt literatury, która jest stale w kontrowersji, z samą sobą i ze swoim światem. Różewicz należy do tego drugiego nurtu. Ja też. Przy czym uważam, że nasza kontrowersyjność jest bardzo łagodna i spolegliwa w porównaniu z tym, co się wyrabia na świecie, gdzie przewraca się wszelkie bariery, kruszy wszelkie tabu. Ja sądzę, że totalne niszczenie tabu nie jest zajęciem ambitnym. Dlatego że większość tych szlabanów, tabu, było wynikiem wielowiekowego ludzkiego doświadczenia.

Wspominał Pan, że sam napisał Pan kiedyś kilka wierszy.

One były – nie chciałbym rozgniewać Różewicza – jakby między Różewiczem a Przybosiem. A brało się to między innymi z mojej strasznej ułomności: ja w życiu nie mogłem nawet dwóch słów zrymować. W *Senniku współczesnym* koniecznie potrzebowałem jakichś paru zwrotek, już nie pamiętam, do czego – chyba coś tam śpiewają. Tych parę marnych rymów, które są w książce, to wynik mojej chyba trzymiesięcznej pracy. Może dlatego protestowałem przeciw poezji bez reguł, że mam kompleks na tym tle.

Czy zrezygnował Pan z poezji tylko dlatego, że nie umie Pan rymować?

Gdy człowiek bierze się za pisanie, chce to robić tak dobrze jak inni. Potem zaczyna mu to wychodzić uszami, chce czegoś innego, chce pójść, mówiąc patetycznie, za własnym głosem. To jest jak na płycie gramofonowej, jeśli igła trafi w rowek, słyszymy muzykę, a jak nie trafi, to jest kakofonia. Trzeba znaleźć – znowu patetyczne słowo – siebie. Co to znaczy? To znaczy uruchomić własne możliwości, to, co w człowieku jest oryginalnego, innego. I śmiało za tym pójść. Wtedy jest wygrana albo przegrana.

To jest niezwykle ważne – znaleźć swój głos, własny sposób widzenia. Przecież każdy widzi świat inaczej. My odróżniamy noc od dnia, sowa nie, bo wszystko widzi jednakowo. Więc jak jest naprawdę: czy jest ciemno, czy jest jasno? Słyszymy też tylko część rzeczywistości. Fizycy powiadają: żeby coś zaistniało w rzeczywistości, musi to ktoś zobaczyć, ktoś, kto będzie współuczestnikiem stawania się tego, jakimś bytem w jakiejś rzeczywistości.

Z czego się bierze ten własny głos? Z naszej psychiki, a może też z naszej biologii, z ciśnienia krwi, z oddechu?

Ja nieraz się nad tym zastanawiałem. W literaturze, która jest pracą indywidualną, jest to jaskrawsze. W filmie, czyli w pracy grupy ludzi, jakaś chwilowa niedyspozycja czy jakieś zamącenie świadomości mogą być niezauważalne. Natomiast literat siedzi sam nad papierem – ja jestem staroświecki, więc piszę piórkiem albo długopisem na papierze. I często przymusza się, bo mu nie idzie. Czy to dobrze, czy źle?

Nadciśnienie, niedociśnienie, stan zdenerwowania, podniecenia, zapaści psychicznej – jak to wszystko działa na piszącego? Jakby ten fragment powieści wyglądał, gdybym był w zupełnie innej dyspozycji? Ja byłbym ciekaw, dlaczego mi idzie lepiej albo niedobrze, albo dlaczego mi idzie jak z kamienia, i nagle jakby coś pękło, jakiś filtr, jakaś tama, i już wszystko pędzi jak trzeba. Oczywiście, tu, wstyd powiedzieć, odgrywa rolę zwykła biologia, procesy chemiczno-elektryczne.

Myślę, że tak zwani twórcy po omacku, na oślep, wybierają korzystne dla siebie momenty w swoim życiorysie codobowym. Oczywiście, jestem

pełen podziwu, ale też i lekkiego metafizycznego strachu, jak czytam o pisarzach, którzy wstawali o siódmej rano, punktualnie o ósmej trzydzieści siadali do pisania, pracowali do dwunastej trzydzieści, a potem odpoczywali, załatwiali korespondencję, przyjmowali wizyty.

Nie przywiązywałem nigdy za dużej wagi ani do swojej osoby, ani do tego, co robię. Moja rodzina nigdy nie widziała mnie piszącego. Żona już raczej mogła mnie zobaczyć w bieliźnie.

Zimny dreszcz mi poszedł po plecach, kiedy dowiedziałem się, że pan Balzac, w końcu geniusz, pisał na stojąco przy pulpicie. Ja, nieszczęsny, piszę w pozycji horyzontalnej, leżąc. Dlaczego tak to robię? Być może moja konstrukcja biologiczna skłania mnie do tego, żeby się przyłożyć. Wtedy czuję całkowite rozluźnienie, czyli mogę swoją ewentualną siłę moralną ładować w pióro i w papier, zamiast kierować na podtrzymanie mięśni i kręgosłupa.

Leżę na plecach, mam poduszkę pod głową, opieram głowę o encyklopedię radziecką, ponieważ uważam, że ona na mnie dobrze wpływa. Mam lekko podkurczone nogi, żeby na kolanach położyć pulpicik czy też deseczkę, ofiarowaną mi kiedyś przez Stasia Dygata. W mojej podświadomości jest chęć, żeby wszystko, co mam, przemienić w energię literacką.

Nie próbuje się Pan jakoś stymulować? Albo eksperymentować na sobie?

Pisarze robią różne próby. Na przykład ktoś niepijący golnie sobie czasem ćwiartkę, żeby zobaczyć, jak to jest. Ja z kolei, słysząc o różnych natchnieniach i transach, o sposobach oczarowania w tak zwanej sztuce, parę razy pozwoliłem sobie na to, żeby bez kontroli sceptycznego rozumu polecieć do przodu. A teraz wam powiem, co mnie do tego ośmieliło. Ksiądz Klimuszko, o którym pisałem, mówił mi, że jemu zdrowy rozsądek przeszkadzał w jasnowidzeniu. Jeśli się skontrolował, to powiedział głupstwo. Kiedyś profesor Stefan Manczarski, który z nim przeprowadzał testy, pokazał mu zdjęcie. Klimuszko widzi grób, a nad nim pochylający się cień żołnierza norweskiego. Za chwilę refleksja: „Zaraz, dlaczego norweski? Rosyjski, polski, niemiecki, to owszem, ale dlaczego norweski?”. Klimuszko mówi: „Nie wiem”. A profesor Manczarski: „To

jest cień żołnierza norweskiego”. Czyli to, co najpierw pomyślał, było w porządku, niepotrzebnie zaczął to racjonalizować.

Jak wpłynęły na Pana Pańskie poważne problemy z gardłem?

Z moim gardłem było tak, że wydawało ono dźwięki barytonu z silnym akcentem wileńskim. Nie będę się chwalił, ale nasz wielki kompozytor hollywoodzki Bronisław Kaper przybył tutaj kiedyś w towarzystwie pewnej pani, która w lot zakochała się w moim głosie. Niestety, tylko w moim głosie, we mnie nie. I teraz wyobraźcie sobie, szlachetny profesor Janczewski pozbawia mnie części gardła. Oczywiście, przechodziłem rehabilitację. Cegła na żołądku, zmiana oddechu, zestaw słów, których przez rok używałem – to doprowadziło do tego, że zacząłem mówić głosem świętej pamięci Jana Himilsbacha. Kiedy po raz pierwszy po operacji spotkałem się z nim w Związku Literatów i zaczęliśmy rozmawiać, wszyscy myśleli, że go przedrzeźniam. Później podczas jednego z wywiadów radiowych nagle zorientowałem się, że kiedy mówię, wszyscy, którzy się do tej pory krzątali, coś tam robili, w popłochu porzucają swoje zajęcia i wsłuchują się. Zastanawiałem się dlaczego. Doszedłem do wniosku, że uzyskałem głos starca, który niedługo skona i wypowiada właśnie swoje ostatnie przesłanie. Warto go słuchać, bo można wyciągnąć jakąś naukę na całe życie. Oczywiście, jako chytry Wilnianin, zaraz tym pojechałem. Ale na początku przy spotkaniach miałem pietra i kompleks, bałem się, jak to wyjdzie, tym bardziej że mój głos jest uzależniony od ciśnienia atmosferycznego, od mojego samopoczucia, ja mogę nawet stracić głos na jakiś czas. Ja jednak wyrosłem z twardego życia i dlatego potem miałem czelność z tym głosem jeździć po całym świecie i spotykać się z ogromną publicznością.

Wróćmy do własnego głosu w sensie metaforycznym. Jak go zachować, gdy istnieje cenzura? Ktoś Panu coś wykreśla, każe wyrzucić z filmu, mówi: tego nie wolno. W Pana francuskim wywiadzie z lat osiemdziesiątych wyczytaliśmy, że z *Kalendarza i klepsydry* cenzura wyrzuciła siedemdziesiąt stron.

To, co wyleciało, nie zrujnowało całości. Jestem ostatnim, który by się skarżył na cenzurę. Jak ci wycięto nabiał, to siedź cicho i się nie chwal.

Mogłeś drukować u Giedroycia albo w Londynie, albo w podziemiu. Gdy później miałem propozycję, żeby na książce dać opaskę „po raz pierwszy bez cenzury”, odpowiedziałem dumnie, że nie.

Jak nie mogłem pisać wprost, to jakąś metaforą, aluzją, omówieniem omijałem trudność. Wolna Europa, która traktowała mnie dość surowo, po *Nic albo nic*, wykonała eseik poświęcony mechanice mojego oszukiwania cenzury. Nie był to szlachetny gest ze strony tej szlachetnej radiostacji. Wiadome ministerstwo z ulicy Koszykowej zrobiło z nasłuchu stenogram i przesłało z komplementami do „Czytelnika”, żeby moje wydawnictwo wiedziało, jakich sztuczek używam.

Zresztą po *Wniebowstąpieniu* i tak byłem pod troskliwą uwagą cenzury. Jakaś kierowniczka działu czy departamentu została przez tę książkę zdegradowana i już tylko etykiety na lemoniadzie cenzurowała i potem, wstyd powiedzieć, cenzura się mnie trochę bała.

Ja, pyszny typek, przyjąłem zasadę, która wam się wyda śmieszna, ale w moim mikroświecie miała znaczenie. Uznałem, że trzeba pisać tak, żeby cenzorowi zadrżała ręka przy kreśleniu. Żeby odczuł, że to jest ważne i kreślić nie jest łatwo. To działało. Przekonałem się o tym na początku lat siedemdziesiątych przy filmie *Jak daleko stąd, jak blisko*.

Za czasów Gierka filmem zarządzały sfery wyższe, to już byli Europejczycy. Nie chcieli zatrzymywać filmu, woleli więc zdać się na cenzora, zresztą wyśmiewanego, bo miał szklane oko – po wojnie dopadli go jacyś z lasu i mu je wybili. A więc przychodzę na pokaz, stoi grupa dygnitarzy, wesoła, pogodna – zaraz film zostanie zatrzymany. Stoję pokorny, smętny. Wychodzi cenzor i mówi: „To jest dzieło sztuki, ja się nie czuję w prawie cenzurować, proszę mi dać protokół przyjęcia”. Podpisał, powiedział: „*Au revoir*”, i poszedł. Ja nie mam prawa moralnego tak strasznie jęczeć i wyzwierzać się na cenzurę. Cenzor cenzurował, no bo był taki system. Ale ja wiem, że jak mógł, to przymykał oko na jakieś plugawe zdania pana Konwickiego.

Nie chcę tutaj mówić, bo się boję – mam przecież córki i wnuczkę – że cenzura spełniała też pozytywne funkcje. Wszelkie trudności mobilizują – Jan Rybkowski, który przed wojną był młodym plastykiem-dekoratorem

teatralnym, powiada, że najlepsze dekoracje, jakie zrobił przed wojną, kosztowały dwa i pół złotego, czyli przypuszczalnie tyle co klej i papier pakowy.

Wyjdzie, że zaczynam chwalić cenzurę. Nie, ja jestem w ogóle przeciwko cenzurze, ale cenzura była, jest i będzie. Bo wbrew pozorom teraz jest też cenzura: cenzura pewnych środowisk, pewnych orientacji politycznych, jest moja własna wewnętrzna cenzura, moja przyzwoitość, która mi powstrzymuje tak zwane pióro. Żeby wam było milej i przyjemniej, powiem, że *Mała apokalipsa* w podziemiu też została ocenzurowana.

Bardzo?

Lekko, lekko.

Co wyleciało?

Niestety, nie mogę powiedzieć.

Cenzura polityczna?

Raczej towarzyska.

A dokładnie?

Powiedziałbym, przysięgam, ale nie mogę.

Do diabła, nie udawajcie frajerów, jesteście przecież przytomni. Wiadomo, że to mogło dotyczyć tylko spraw towarzyskich, jakichś podobieństw. Tyle zeznam. I ani słowa więcej.

A *Kompleks polski*? Co takiego chciano wyrzucić, że zdecydował się Pan zabrać książkę z „Czytelnika” i wydać w podziemiu?

Ja nawet zachowałem papierek, list miłego prezesa, który tam powiada, że książka wymaga gruntownego przepracowania.

O szczegółach nie było mowy?

Nie. To by było powiedziane w cztery oczy.

XI

Duchy z krwi i kości

Kiedy w 1971 roku partia była jeszcze słaba po Grudniu, Pan uderza z filmem *Jak daleko stąd, jak blisko*. Istniał spór o to, czy to Pan w tym filmie wymyślił esej filmowy, czy też Zanussi, kręcąc *Iluminację*?

On wymyślił, nie ja. Ja wszystkim oddaję pierwszeństwo. W tym filmie zrobiłem to, co często robiłem w swoich książkach: bohater schodzi do piekła jak Orfeusz, jest przewodnikiem po piekle. Tu przewodnikiem jest Łapicki – on wędruje jakby przez czas naszej generacji, przez wszystkie jego pułapki, komplikacje. Oczywiście, w piekle roi się od nieboszczyków. Ale na swoje usprawiedliwienie muszę powiedzieć, że nie są oni zbyt metafizyczni. W którejś z książek napisałem, że jestem taki realista, że nawet duchy są z krwi i kości.

Nieboszczyka zrobiłem wcześniej bohaterem *Wniebowstąpienia*, które jest powieścią o różnych fazach umierania. Trudno sobie przecież wyobrazić, że facet, który na początku książki leży z dziurą w głowie, przykryty gazetą, dostał niestrawności i odpoczywa. On potem ostro działa: i do pań się dobiera, i wódeczkę popija. Krąży wśród nieboszczyków w różnym stadium odchodzenia, zamieszkujących Warszawę, robi przegląd sytuacji. Na końcu wszyscy oni zbierają się na trzydziestym trzecim piętrze Pałacu Kultury, nie tylko dla pokazania efektowności tej budowli. Coś mówią bez związku, prowadzą jakiś taki już zaświatowy nie tyle dialog, ile zamieranie dialogu. Coś mnie w tę stronę pchnęło, ale nie umiem tego teoretycznie uzasadnić.

Gazetka „Żołnierz Polski” mnie wtedy potępiła. Ukazała się tam całokolumnowa recenzja z *Wniebowstąpienia* pod tytułem *W rynsztok wstąpienie*. To może nawet było słuszne. Zapamiętałem piękny ostatni akapit tego tekstu, podsumowanie: „Zdrowi moralnie żołnierze Wojska Polskiego

plują na Konwickiego z trzydziestego piętra Pałacu Kultury”. Bardzo to było zaszczytne.

Wtedy też Przyboś słodko mnie zjechał. Strasznie się ze mnie naigrawał w „Życiu Warszawy”, że występuję w obronie przyrody. Wtedy się tego nie robiło, a ja dałem parę melancholijnych momentów o tym, że przyroda ginie. On był piewcą urbanizacji, przemysłu, wielbił piękno kominów i hal fabrycznych, kręcących się kół, a tu jakiś idiota z prowincji szlocha, że lasy więdną. Jak się czasy zmieniają.

***Jak daleko stąd, jak blisko* nie tylko nawiązuje do Pańskich powieści, ma też literacką konstrukcję.**

Ten film ma rzeczywiście konstrukcję mojej powieści. A z konstrukcją to jest tak, że jak się ma za sobą całą historię literatury, to już nie wypada kontynuować pewnych sposobów literackich. Trzeba szukać nowych rozwiązań.

Ważne są tu też, oczywiście, doświadczenia pokoleniowe. Nasze pokolenie przypomina trochę w swoim myśleniu człowieka, któremu w chwili śmierci przelatuje przed oczami całe życie. Myśmy nie przeżywali śmierci dosłownie, myśmy przeżywali coś w rodzaju śmierci cywilnej, obywatelskiej. Stale atakowały nas okoliczności zmuszające do wyborów. A nieustanna konieczność wyborów wytwarza poczucie winy. Można to potraktować lekko, jako sprawę ze sfery obyczajowo-towarzyskiej, ale można też w wyższym wymiarze – jako ciągły niepokój moralny. Za tym idą wszelkie możliwe konsekwencje – moralne, towarzyskie, ideowe. To nie był dylemat, czy kupić pralkę „Franię”.

Kompleks winy to bardzo drastyczny moment w moich filmach. Bohater *Zaduszek* lęka się konsekwencji swojego wyboru, to znaczy rozliczenia przez współtowarzyszy broni. Za Łapickim w *Jak daleko stąd, jak blisko* chodzą jacyś ludzie. W *Salcie* Cybulskiemu zdaje się, że ma być na nim wykonany wyrok. W tym kraju co drugi człowiek jest czymś takim obarczony. Myślę, że nawet pokolenia starsze od mojego mogły mieć podobne kompleksy. Odpowiedzialność za dwudziestolecie, odpowiedzialność za wojnę w 1939 roku, za Powstanie Warszawskie, bo, jak

wiecie, nie wszyscy dowódcy chcieli tego powstania w takim momencie i w takiej formie.

Z powodów, o których mówię, nasze pokolenie nie może mieć jednego czasu, tylko ma czas sumaryczny. Stąd w moim filmie odejście od klasycznej fabuły. To się robi niespokojne, rwane, pojawia się jakiś pseudoeseik albo pseudozwierzenie wtrącone w fabułę.

Można powiedzieć, że w *Jak daleko stąd, jak blisko* sfilmował Pan swoją nieistniejącą powieść.

Może tak.

Dlaczego właściwie nie sfilmował Pan nigdy swojej istniejącej powieści?

Słuchajcie, gdybym ja to wiedział, to byłbym Zanussim. Jestem bezradny. To pytanie jest brutalne, nie jestem w stanie odpowiedzieć.

W *Jak daleko stąd, jak blisko* porzucił Pan filmową ascezę: zrobił Pan film kolorowy, wyrafinowany formalnie.

Wydawało mi się, że robię swoją summę filmową i jestem upoważniony do zastosowania wszelkich chwytów, które wydają mi się konieczne. Nie muszę oglądać się na to, czy są one skądś zapożyczone, czy też niestosowne w filmie. Ośmieliłem się tu na niekonwencjonalny sposób opowiadania – nie na dramaturgię zdarzeń, tylko na dramaturgię myśli i emocji. Coś takiego i w literaturze było swego czasu ryzykiem, a potem stało się tylko jedną z dróg. Wiedziałem, że to nie będzie film dla szerokiej publiczności, dla części widowni to się jednak sprawdziło. Okazało się, że można.

[^] Andrzej (Andrzej Łapicki) i Musia (Maja Komorowska) w *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971). Oblewają wódką spotkanie po latach, ona, być może, wróciła właśnie z dalekiego zesłania

Chciałem zrobić film kolorowy. Porządnej taśmy, kodaka, dostałem jednak jak na lekarstwo. Nie żałowano mi za to koszmarnej ORWO. A tych dwóch taśm nie da się połączyć. Tu pomogła mi opatrzność: jako asystent operatora zjawił się nieżyjący już dziś Stanisław Latałło, który był fanem ORWO. Było to oryginalne, bo nikt na ORWO nie chciał pracować. Latałło zaś, jak stary smakosz, wybierał z rozkoszą dawne roczniki, zmacerowane, zjełczałe.

Trzeba było nakręcić scenki publicystyczno-eseistyczne. Wyjechaliśmy całą ekipą, fatyga była wielka, a wynik żałosny. Mówię wtedy do Miecia Jahody: „Dajmy Stasiowi Latalle pojeździć z kamerą, niech popoluje na ORWO na rzeczywistość lekko metafizyczną, dziwną, ale w dobrym sensie”.

Stasio wziął aparat i zniknął. Po tygodniu wrócił. Oglądamy. Ja, który zawsze oglądałem materiały w milczeniu, zacząłem z zachwytu wydawać okrzyki. Miecia to widocznie zirytowało. Obudziła się w nim lekka zazdrość. Powiada: „Tylko uważaj, tam są zdjęcia z huty szkła. One są niedoświetlone. Nie używaj ich, bo ja zrobię z tego sprawę”. Ja, znając Miecia, nie przestraszyłem się za bardzo. Użyłem tego, bo było mi potrzebne. Zmontowałem film, udźwiękowiłem. Przed pierwszym pokazem kontrolnym zjawia się Mieciu i mówi: „Jeśliś ty użył tych zdjęć, to ja zadziałam i kontrola techniczna to zatrzyma”. Odbyła się projekcja, wychodzimy i Miecio powiada: „Słuchaj, ja w kontroli technicznej załatwię, żeby to puścili”. Dlaczego o tym wspominam? Bo chodzi mi o jego wielkość artystyczną. Jak zobaczył, że to nawet przy jakiejś ułomności służy walorom artystycznym filmu, to się nie droczył, nie unosił ambicją.

Przy *Zaduszkach* mówiliśmy o postaci, fenomenie, wręcz etosie łączniczki. Tam grała ją Beata Tyszkiewicz. W *Jak daleko stąd, jak blisko* występuje Maja Komorowska. To zupełnie inny typ aktorki i kobiety.

Pasowała mi do tego filmu, ponieważ jest dramatyczna. Tu nie chodziło o śliczne panienki, natchnienie dzielnych AK-owców, tylko o te łączniczki, które czymś za to zapłaciły. Ona była na zsyłce, na Syberii, ale nie mogłem tego jasno powiedzieć. Cenzura by wycięła. W dialogu jest tylko aluzja, że ten błysk młodości dużo ją kosztował. Do tego, dużo bardziej niż inne gładziutkie panienki, pasowała mi Komorowska.

Muszę teraz poczynić zastrzeżenie: nie jestem martyrologiem, nie jestem piewcą wojny. Jako człowiek chytry w którymś momencie przestraszyłem się nawet, żeby nie stać się autorem patriotyczno-wojennym. Wziąłem wtedy silnie na wstrzymanie. Wojna ze swoimi implikacjami pojawia się u mnie bardzo oszczędnie, tylko wtedy, kiedy musi. Jest nieunikniona, jeśli mówi się o ludziach mego pokolenia, bo myśmy wszyscy byli w konspiracji. Randka mogła być o pół kilometra czy o dwieście metrów od łapanki.

Tak jak wy dzisiaj, by coś mogło się zdarzyć w sprawach damsko-męskich, musicie odłożyć na bok, powiedzmy, telefon komórkowy, tak wtedy odkładało się pistolet czy granat.

Czy Pana wczesne doświadczenia, te najważniejsze – wileńskie, wojenne – są ciągle tak samo silne, czy z czasem trochę się wypłukują?

Można by to opisać tak: idę przez jesienny krajobraz i jest babie lato. Cały czas omotują mnie jakieś pajęczyny. Tymi pajęczynami w mojej, także w waszej biografii, są niewielkie incydenty życiowe, spotkania, czyjeś odezwanie się, czyjaś pomocna ręka, czyjaś drobna intryga.

Oczywiście, pamiętajcie o starej zasadzie – czas łagodzi nawet najstraszliwsze przeżycia. To sprawka instynktu życia, który jest instynktem przetrwania w naturze. Dlatego wszystko łagodnieje, od pewnych rzeczy człowiek się uwalnia, od innych nie jest w stanie się uwolnić. na przykład od jakichś przyzwyczajeń kulturowych, wygód moralno-intelektualnych, które mu były pomocne w ciągu całego życia. Wyzwolić się z pajęczyny, która człowieka przez całe życie oplatała, jest bardzo ciężko. Czas sprzyja rewindykacjom, zaskakującym zmianom oglądu przeszłości.

W stanie wojennym ktoś z wykładowców zaaranżował moje spotkanie z magistrantami z Łodzi. Rozmawiamy, ja się zwierzam i nagle bardzo miła dziewczyna mówi: „Proszę Pana, czy to było powszechne, ta chęć bicia się z Niemcami w 1939 roku, czy to tylko Pan tak to opisuje?”. W tym momencie ziemia osunęła się spod moich nóg. Zaśmiałem się śmiechem idioty i straciłem wątek. Nie wiedziałem, jak jej to objaśnić. Ona nie była w stanie wyobrazić sobie tamtej histerii, nerwicy. Że to było powszechne, że nie sposób było pomyśleć, iż można się wyłamać z tej ogólnej postawy. To jej podejście koresponduje z różnymi „rewelacjami”, które się teraz drukuje. Ktoś pisze, że nie było żadnych obozów koncentracyjnych, a jeśli były, to obozy pracy, bardzo kulturalne, humanitarne. Co prawda, tupią i krzyczą na takiego autora, ale ten ktoś to jednak napisał.

Są pewnie grupy ludzi, które za dziesięć lat jeszcze bardziej się ośmielą, i będzie na przykład nawrót kultu Hitlera. Dla nas to był szatan, a teraz mówią: ciekawy człowiek, a pewne jego koncepcje ekonomiczne są bardzo

interesujące i warte powtórzenia. A nasz drogi Josif Wissarionowicz w rankingu popularności w Rosji wyszedł na drugie miejsce.

To wszystko dowodzi, że proces zapominania jest zjawiskiem powszechnym. Z tym że – muszę tu przywołać pana Junga, którego czytuję – choć coś może być zapomniane, to jednak działa dalej, funkcjonuje. Nawet jeśli obiekt tej działalności nie zdaje sobie z tego sprawy.

Czy przy scenach z żydowskimi obrządkami cmentarnymi w *Jak daleko stąd, jak blisko* korzystał Pan z pomocy konsultantów?

Tak, wtedy jeszcze nie uchodziłem za antysemitę, byłem życzliwie traktowany przez środowiska żydowskie.

Jesteśmy na wspaniałym cmentarzu żydowskim w Łodzi, wykopaliśmy grób, nakręciliśmy zdjęcia, nagle ktoś biegnie przez cmentarz i woła: „Katastrofa! W myśl wierzeń żydowskich, jak się już wykopało grób, to trzeba kogoś pochować”. Łapicki natychmiast się oddalił. Ja nie mogłem się dać pochować, bo chciałem film kończyć. Rada w radę uczeni w piśmie doszli do tego, że pochowamy świece. I myśmy trzy świece zakopali w tym grobie.

Przy okazji tego filmu żartował Pan, że widz powinien dostawać trzydzieści procent Pana wpływów z ZAIKS-u, ponieważ dużo musi włożyć w film od siebie. Czego oczekuje Pan od widza?

Pewien kolega reżyser powiedział mi, że kiedy wyszedł z kina po *Jak daleko stąd, jak blisko*, był tak otumaniony, że jak zobaczył żywego Gucia Holoubka, to się przestraszył. Zobaczył go jakby jako kontynuację filmu. Na to pan Konwicki jest łasy. To mu sprawia przyjemność.

Nie chciałbym, żeby ludzie spekulowali, siedząc w fotelach. Chciałbym, żeby razem ze mną przeżyli rodzaj psychodramy, którą proponuję. Staram się, żeby muzyka była jak najbardziej dożylna. Gdybym mógł, to jeszcze bym rozpylał jakiś narkotyk w powietrzu, żeby widza uwieść, wciągnąć w moją grę.

Nienawidzę rodzajowości w sztuce, którą uwielbiają Amerykanie: że mąż się budzi, żona robi mu jajka na śniadanie, dziecko szykuje się do szkoły. To nie dla mnie.

***Jak daleko stąd, jak blisko* zostało sflekowane przez władze: wąska dystrybucja, szlaban na zagranicę, nieobecność w telewizji. Rozgoryczony mówił Pan wtedy, że już nie stanie za kamerą.**

Strasznie mi przykro, że nie dotrzymałem słowa. Trochę się wtedy zniechęciłem, bo jak poeta zaśpiewałem pełnym głosem, ale nie wiem po co. Długo się nad tym zastanawiałem i doszedłem do wniosku, że dali mi w kość za Żydów, za natrętność wątku żydowskiego. Tym bardziej że wtedy, trzy lata po sześćdziesiątym ósmym roku, Żydzi dopiero kończyli wyjeżdżać z tego kraju. Pozwalano na enklawę tematyki żydowskiej: Stryjkowski, Rudnicki mogli sobie pisać, ale tu pewnie wkurzyło ich, że jakiś goj się wtrąca. Uznano to chyba za prowokację.

Ja to mogę oczywiście swojej cioci opowiadać, bo kogo to obchodzi, że festiwal w Cannes wyrywał ten film z całych sił. Ówczesny minister zawziął się jednak i nie dał. Gdzieś tam na odczepnego go pokazano, ale nie było go w puli filmów eksportowych. Chyba dopiero dwa lata temu został zniesiony zakaz wywozu *Jak daleko stąd, jak blisko* za granicę. Osiem lat niepodległości i dalej go nie pokazywali. Czytam program przeglądu moich filmów w Instytucie Polskim w Paryżu, a tam nie ma *Jak daleko stąd, jak blisko*. Dlaczego? – pytam. „No, wie pan, jakieś kłopoty z kopią". Ciekawe, że zawsze był kłopot z kopią *Jak daleko stąd, jak blisko*.

Andrzej Łapicki w tym filmie reprezentuje Pana pokolenie, Pana samego. Przyjaźnicie się od lat. Co Was łączy?

Mamy podobne dyspozycje psychofizyczne. Cechuje nas rodzaj powściągliwego sceptycyzmu. Reprezentujemy podobny typ inteligencji, dosyć niespokojnej, tak jak byśmy byli ukrytymi w dżungli stworzeniami, które wciąż muszą uważać na otoczenie. Poza tym jesteśmy podobnie wychowani. Gustaw Holoubek jest krakusem i on, przypuszczam, inaczej się formował w swoim dzieciństwie i młodości. Natomiast my z Łapą, pochodzący – mówiąc trochę na wyrost – z dawnej Kongresówki, uczący się w dobrych gimnazjach, on w Warszawie, ja w Wilnie, byliśmy członkami pewnych społeczności uczniowskich. Jak można by je określić? Myśmy zaczytywali się Wodehouse'em, który był wtedy bardzo popularny. Angliści mówią mi zresztą dzisiaj, że to świetny autor. Zdaje się, że podczas wojny odrobinę sympatyzował z Niemcami, wobec tego po wojnie chyba go nie

upowszechniano. Teraz znów wychodzi. Wodehouse był typowym reprezentantem literatury angielskiej: dżentelmeńskiej, forującej wartości, takie jak godność, honor, powściągliwość, dystans, poczucie humoru. Była w niej pogodna, nie jadowita, ironia wobec otaczającego świata.

Oczywiście, nasze wychowanie było też podszyte pewną chorobą, rodzajem epidemii romantycznej, która zarażała pokolenia dorastające w dwudziestoleciu. Już jako dorosły człowiek myślałem, że chyba byliśmy celowo w takiej dyscyplinie, w takich obcęgach chowani na wypadek złego losu, na wypadek wojny. I ta wojna przyszła. Myśmy obaj, jako młodzież AK-owska, nie byli ani tymi z pierwszych szeregów, ani wykwintnymi podporucznikami, tylko szarym żołnierstwem konspiracyjnym.

Kiedy brałem się do *Jak daleko stąd, jak blisko*, które było rodzajem przebiegnięcia przez los mego pokolenia, chciałem wybrać kogoś, kto jest z tej paczki. W sensie wizualnym, w sensie sposobu zachowania, myślenia, reagowania emocjonalnego, najbardziej mi pasował Łapa. On się wzdragał. Za bardzo się do tego nie kwapił. Nawet usiłował przekupić mnie butelką whisky. Nie poddałem się i uważam, że zrobiłem słusznie. Największym problemem tego filmu było dla mnie to, jak Łapę ubrać, żeby nie był taki obyczajowo współczesny, taki z ulicy, żeby był troszkę ponadczasowy, ale żeby to nie było pretensjonalne.

Wcześniej użyłem Łapy w *Salcie*. Tam miałem ambicję, żeby – jak to dziś mówią wytworni ludzie – zmienić mu *image*, przełamać jego amancki etos. Pokusiłem się ściągnąć go na ziemię, wyłachać go, wybłocić i takiego pokazać. On to zresztą docenił i z ochotą wykonał.

Jak się Panowie poznaliście?

Poznałem go pod koniec lat czterdziestych albo na początku pięćdziesiątych. Był młodziutkim chłopakiem zawstydzonym swą urodą, bo on, jako prawdziwy mężczyzna, krępował się, że jest taki przystojny. W tamtych czasach radio było rzadkością, telewizji nie było, tak zwane życie rozrywkowe było dosyć wątłe. Dzisiaj czytam, że w jakimś miasteczku pobili staruszków, ponieważ nie mają rozrywek, mają tylko telewizję, dyskotekę, kasety, koncerty rockowe. Myśmy tego wszystkiego nie mieli i wyrabialiśmy się przez intensywne życie koleżeńskie. Łapa, jego żona

Zosia, wszyscy byliśmy młodzi, dosyć często bankietowaliśmy. Wódeczki wtedy były nieszkodliwe, nie tak jak te dzisiaj, które szybko upijają. To były winiaki, jarzębiaki, starki. Ja, asceta, spożywałem je powściągliwie, ale bezustannie. Były tańce, też nie takie jak dzisiejsze egocentryczne konwulsje, które nie mają w sobie wątku erotycznego czy, powiedzmy, subtelnie miłosnego, dodającego dawnym tańcom pewnej wzniosłej obrzędowości. Pamiętam nawet, że kiedyś – jak kazała przedwojenna warszawska tradycja – puściliśmy się statkiem do Bielan. Był Dom Pracy Twórczej w Oborach, siatkóweczka, spacery, wyjazdy na wakacje. W Chałupach mieliśmy z Łapą taki styl: szliśmy codziennie rano na spacer z Chałup do Kuźnicy, brzegiem morza. Tam, co jakieś sto metrów, są pale wchodzące w wodę. Więc jako starzy sportowcy jeden odcinek między palami szliśmy, drugi przebiegaliśmy. Czasem te wyprawy ulegały zakłóceniu, zwłaszcza od momentu, kiedy w tej okolicy pojawili się nudyści. Łapa młody, przystojny, pierś wypukła, krok sprężysty. Teraz jest bardzo popularny, ale wyobraźcie sobie, co było wtedy, kiedy jeszcze grał. Wydaje mi się, że zabawie nudystycznej najśmielej oddawały się Ślązaczki. Na widok nadchodzącego amanta zaczynały namiętnie grać w siatkówkę, przebiegały mu przed nosem, wbiegając w fale i wybiegając. Łapa tylko się wstrząsał z niesmakiem, że mu zakłócają jego sportowe intencje.

Tak to było. Polubiliśmy się.

Czy nigdy nie różnicie się poglądami?

Nie, łączy nas spokojny, dystyngowany pesymizm. Już raczej z Guciem Holoubkiem mogę się pokłócić, ponieważ Gucio, mimo że jesteśmy w niezwykłej zażyłości, ma jakby pozytywniejsze spojrzenie na świat. On jest spod znaku Byka, ma to w horoskopie. Natomiast zwracam uwagę, że pan Łapicki to jest strasznie silny i twardy Skorpion. A ja jestem Rak. Rak Skorpionowi i Skorpion Rakowi krzywdy nie zrobi.

Wiadomo, że z Łapickim od lat prowadzi Pan rozmowy telefoniczne. Ile razy dziennie rozmawiacie?

[^]

[^] Zdjęcia z wyjazdów na letnie wakacje do Chałup, na Półwyspie Helskim. Konwicki w garbusie Łapickiego (ten za kierownicą) i na sławnym odpuście w Swarzewie, nad Zatoką Pucką (16 lipca 1970 roku)

Staramy się być powściągliwi. Najwyżej trzy razy. W porównaniu z gorącą linią, jaką utrzymywałem ze Stasiem Dygatem, to naprawdę rozmawiamy bardzo oszczędnie i po spartańsku. Dygat dzwonił i zaczynał w pół zdania, na przykład: „Tego drania to ja wykończę”. A mowa była o kimś, o kim rozmawialiśmy pięć godzin temu. W naszych rozmowach była ciągłość. Żadna nie zaczynała się, jak felieton, od jakiejś apostrofy i nie kończyła się pointą. To był nieustanny dialog bez początku i końca. Rozmowy z Andrzejem są bardziej uformowane, to znaczy mają jakiś główny temat. Oczywiście, są też dygresje. Nie zawsze, ale na ogół wydarza się coś, co wymaga skomentowania. Przy czym, jak wiecie, ja z powodu wątłego zdrowia czytam tylko „Życie” Wołka. Innych gazet nie mogę czytać, bo dostaję ataków i muszę się kłaść, brać środki uspokajające. Gazeta Wołka swoją jednoznacznością wpływa na mnie łagodząco. Przeglądam ją przez około siedemnastu sekund i odkładam. Łapa posunął się w rozwoju gatunku dalej ode mnie i czyta wszystkie gazety, miesięczniki, kwartalniki i ulotki. Więc ja nieśmiało poruszam w rozmowie mój bardzo wątły materiał, a Andrzej rozszerza to na całe obszary i widzimy wtedy obaj dalekie perspektywy.

Z Łapickim rozmawia Pan przez telefon, z Holoubkiem przesiaduje w kawiarni.

Łapa też od jakiegoś czasu potrafi przyjść do kawiarni. To trudno objaśnić naukowo. Niektórzy na przykład lubią rozmawiać, stojąc. Ja nie mogę stać, ja muszę siąść, a najlepiej się położyć. Tu wszystko zależy od układów psychofizycznych, o których mówiliśmy. I dobrze, że to się różnie odbywa, bo inaczej byłoby strasznie nudno.

Mówi Pan często, że Andrzej Łapicki ma zdolności literackie.

On bardzo ładnie pisał, ma niewątpliwy talent literacki, tylko, jakby to powiedzieć – to dotyczy też w jakiejś mierze mnie – my jesteśmy lekko rozsnobowani i tak się nosimy, żeby nie być w tłumie. A ponieważ, jak już mówiłem, teraz wszyscy piszą, to przypuszczam, że balibyśmy się utonąć w tym oceanie maszynopisów, rękopisów, odbitek. Piszący Polacy nie zmieściliby się dziś w Oborach, mało tego – cały Konstancin-Jeziorna nie pomieściłby ich na stojąco.

Powszechność jakiegoś procederu jest zniechęcająca. Dla mnie jest zrozumiałe, skąd się biorą żeglarze, taternicy, golfiści – po prostu każdy chce być trochę osobno. Żeby być osobno, żeby odróżnić się od trzydziestu ośmiu milionów sześciuset tysięcy Polaków, ja jeden i Łapa drugi nie piszemy. Bo nawet Gucio się załamał i wydał książkę. I zdaje się, cichcem pisze następną.

Pisanie jest tym powszechniejsze, że można być już własnym wydawcą. Spotkałem się kiedyś z Duńczykami – literatami. Oni pierwsi zaczęli to robić. Byli zamożni, założyli sobie małą drukarenkę i introligatornię. Taki autor napisze z żoną wykwintną powieść, a potem wydrukuje pięćdziesiąt egzemplarzy. Jedno mi tylko Duńczyk na końcu powiedział: „Wszyscy piszą, ale nikt nie chce czytać".

Każdy ma jedną książkę napisaną i jedną przeczytaną. Przeważnie jest to zresztą ta sama książka.

To jest dużo, jeśli ma jedną przeczytaną. Ja na przykład nigdy nie spotkałem mężczyzny, który by przeczytał moją książkę. Jeśli ktoś przeczytał, to zawsze kobieta. Mężczyźni mówili mi: „Wie pan co, może pan mi tu da autograf, bo moja żona pana czyta" albo: „moja córka pana czyta", albo: „teściowa pana wielbi". Żaden nie powiedział: „Ja pana przeczytałem sam, własnymi oczami". Mężczyźni w ogóle mnie nie czytają.

XII

O jedenastej, z uderzeniem Big Bena

Stolik w warszawskiej kawiarni „Czytelnika”, przy którym siadywał Pan codziennie przez kilkadziesiąt lat, obrósł już legendą. Proszę powiedzieć, jak to się zaczęło?

W 1946 roku, kiedy dostałem pracę w tygodniku „Odrodzenie”, stałem się zarazem pracownikiem ogromnego koncernu, który nazywał się „Czytelnik”. Przez długi czas dzieliłem z nim swoje losy. Przeniesiony z Krakowa do Warszawy, wylądowałem w pierwszym domu odbudowanym dla pracowników „Czytelnika” na ulicy Frascati. Dostałem tam mieszkanie. Obok, na pustej działce – Wiejska 12 – stanął budynek, który mianowano sztabem głównym „Czytelnika”. Był tam duży gabinet szefa – Jerzego Borejszy, sala konferencyjna i pokoje redakcyjne. Na dole urządzono stołówkę „czytelnikowską”. Odbywały się tam nawet sylwestry, na których i ja ostro tańczyłem.

Potem przyszedł czas, kiedy trochę się od Wiejskiej 12 oddaliłem. Przeniosłem się do „Nowej Kultury”, która przestała być pismem „Czytelnikowskim”. Po odejściu z „Nowej Kultury” byłem w „Kadrze”, współpracowałem z „Iskrami”. Ciągle jednak „Czytelnik” był po sąsiedzku, bo na Frascati mieszkałem aż do 1956 roku. Przyzwyczaiłem się do niego.

Właśnie w 1956 roku zacząłem przychodzić do kawiarni „Czytelnika” z niejakim Leopoldem Tyrmandem, z którym się wtedy zakolegowałem. Siedzieliśmy przy stoliku, z szyderczymi minami, pijąc kawkę. Powoli przysiadano się do nas. Przysiadły się między innymi Irena Szymańska i moja wieloletnia redaktorka Janeczka Borowiczowa. I w ten sposób, mimo że Tyrmand wyemigrował, ja tam osiadłem, trzymając stolik ze współbiesiadnikami. Potem pojawiły się następne dwie panie, Janeczka Dróżdż i Jadzia Włodek. Wymieniam te nazwiska ze specjalnym naciskiem, ponieważ one już przechodzą do historii. Janeczka jest szefową, Jadzia

wiceszefową: od kilku lat prowadzą tę kawiarnię na własny rachunek, wcześniej tam po prostu pracowały. Przyzwyczaiłem się nie tylko do stolika, ale i do nich. Jadzia Włodek była kimś w rodzaju mojego kierownika produkcji czy osobistej sekretarki. Każdy mógł się od niej dowiedzieć, gdzie jestem, kiedy wrócę, można było coś dla mnie zostawić i *vice versa*. Jednym słowem, bardzo się tam zadomowiłem.

Gdy w 1993 roku zgłosił się wasz wybitny kolega Jacek Żakowski, mówiąc, że chce napisać dla „Magazynu Gazety Wyborczej" o tej kawiarni, pierwszą moją myślą było złożenie hołdu tym dwóm paniom, które stworzyły miejsce, do którego biegną ludzie z całej Warszawy, bo się tam dobrze czują. Żakowskiego opanowali jednak sporadyczni bywalcy i wyszedł z tego longier, z którego wynika, że nasz stolik był sztabem głównym walki o Polskę suwerenną i niepodległą. Gucia Holoubka i mnie, współwłaścicieli stolika, strasznie to zawstydziło. Bo jeśli była jakaś opozycja, jej spotkania nie odbywały się przy naszym kawiarnianym stoliku. Stolik był nie od tego. Ludzie tu wpadali przywitać się, książkę dać, książkę odebrać, porozmawiać, pożartować. Żadnych nadzwyczajności, które wymagają spiżu i trąb, nie było.

Oczywiście, stolik przez wiele lat był może nawet odrobinę trwalszym punktem Warszawy niż Pałac Kultury.

Warszawa to jest miejsce, przez które ludzie ciągle gdzieś wędrują. Jeśli ktoś przyjeżdżał na przykład z Ameryki, to wpadał dowiedzieć się, co słychać, czy wszystko toczy się po staremu. I zaraz strasznie podniecony mówił: „Opowiem wam wspaniały nowy dowcip na tematy krajowe". Opowiadał ten dowcip, ja się śmiałem dość głośno – bo jestem fałszywy – a Gucio pochylał tylko głowę, bo to był zwykle dowcip Gucia sprzed dwudziestu lat.

Co było zakazane przy stoliku?

Nie wolno było opowiadać filmów i streszczać snów. Ja to wymogłem, bo to nudne. Jestem uwrażliwiony, mam wręcz alergię na nudę. Ze względu na stan zdrowia nie mogę przebywać z nudziarzami. No i nie wszystkich chcieliśmy widzieć przy stoliku. Nie zawsze się to zresztą udawało. Czasem musieliśmy jakiegoś natręta przyjąć i z honorem znieść. Ale na ogół

odstraszaliśmy. Podobno ja to świetnie robiłem, pochylałem głowę i przyjmowałem tak ponurą minę, że intruzowi natychmiast się wszystkiego odechciewało, i odchodził. Posunęliśmy się, niestety, również do pewnych restrykcji ideologicznych, odstraszaliśmy nosicieli niemiłych nam tendencji politycznych. Nie chcieliśmy, żeby przychodzili ludzie, nazwijmy to, wyszmelcowani w sensie politycznym, bo myśmy się przy nich czuli nieswojo.

Ale wydaje mi się, że – z wyjątkiem zastrzeżeń, o których wspomniałem – stolik był demokratyczny. Zresztą, wiele osób gardziło stolikiem, nie mieli najmniejszej ochoty się przysiadać. Uważaliby to za ogromny despekt dla siebie.

Nie trzeba było stawiać na stoliku tabliczki z napisem „rezerwacja”?

Wtedy byliśmy jeszcze na prymitywniejszym szczeblu rozwoju społeczno-państwowego. Nie było tabliczek i nie wiem, czy ktoś by potrafił, starannie, po francusku, napisać – „*réservé*”. Nasz stolik stał przy ladzie z książkami, a panie, które te książki sprzedawały, były z nami zaprzyjaźnione. Ceniły sobie naszą bliskość i niejednokrotnie słyszeliśmy, jak udając, że nie słuchają, o czym mówimy, chichotały. Panie pilnowały naszego miejsca. Czasem, gdy ktoś tam przez pomyłkę zasiadł, był dyskretnie i uprzejmie wysiedlany.

Ciekawe, czy mieliśmy tam podłożoną jakąś pluskwę? Bo, niewątpliwie, władze interesowały się każdym skupiskiem, a do „Czytelnika” przychodziło jednak trochę ludzi, którzy coś znaczyli, więc na pewno byli ciekawi, co oni tam mówią. Ale nie wiem. Nigdy nie robiliśmy kontroli, zakładając, że jak chcą, to niech posłuchają. Czasem, w gorętszych momentach historycznych, zjawiali się jacyś panowie, którzy siadali przy stoliku obok i bardzo ryzykownie odchylali się do tyłu, żeby umieścić głowy mniej więcej na wysokości naszych głów. Myśmy mówili wtedy: „No, ucho”. I dalej robiliśmy to, co robiliśmy.

Z podsłuchami to różnie bywało. Wspominałem już o mojej gorącej linii telefonicznej ze Stasiem Dygatem. Myśmy stale gadali. Mnie nie chciało się jeździć do jego mieszkania na Wiktorską, a potem do domu na Żoliborz, gdzie się przeprowadził, a jemu do mnie na Górskiego, uprawialiśmy więc

proceder telefoniczny, w sposób bardzo wyrafinowany. Wiedzieliśmy, że jesteśmy podsłuchiwani, bo kiedyś podsłuchujący – jakiś dżentelmen, człowiek naprawdę godny, co słychać było po głosie – wtrącił się i powiedział: „Panowie, panowie, naprawdę, to już jest przesada”. I myśmy, skonsternowani, uznali, że ma rację. Ale też dostarczaliśmy im rozrywki. Uważaliśmy, że skoro słuchają, to niech coś z tego mają. Na przykład zaczynaliśmy niezwykle wychwalać reżym, podziwiać jego mądrość, dalekowzroczność. Czuliśmy wtedy w słuchawce wielkie ciepło, szalone milczące zadowolenie. Aż tu nagle jak nie zaczniemy bluzgać – konsternacja.

Dlatego gdy profesor Garlicki, pewnie zresztą w dobrej wierze, opublikował w „Polityce” fragment zapisu podsłuchu z telefonu Dygata – mnie tam, na szczęście, jako rozmówcy nie było – to ja jednak protestowałem. Chciałem, żeby przerwać ten proceder, bo te rozmowy wyjęte z kontekstu, z gry, z żartu, wyjęte jako czcigodny dokument polityczny, mogły robić okropne wrażenie. Dygat lubił bluzgać na kolegów, bo albo ich kochał, albo się zniechęcał. Ale za tym się nic nie kryło. To była taka gra, takie gadanie, rodzaj teatru, monodramu telefonicznego. Przestraszyłem się, że publikacja może wyrządzić ludziom niepotrzebne krzywdy, że w dzisiejszym kontekście będzie to źle zrozumiane i odczytane. Jestem wdzięczny profesorowi Garlickiemu, że zaniechał dalszej publikacji.

[^] Rok 1982: Gustaw Gottesman, Konwicki i Holoubek przy stoliku w warszawskim „Czytelniku”, miejscu codziennych spotkań panów K. i H. Holoubek słynął w „Czytelniku” z opowiadania dowcipów

Czy stolik był atakowany przez władze?

Od czasu do czasu o nas wspominano. Może nie nazywając po imieniu, ale czuło się, że to o nas. W Polsce pewni ludzie w ogóle mają w pogardzie kawiarnie, jako miejsce, gdzie zbierają się lenie, trutnie i plotkarze. Oni są zapracowani dla dobra rodziny i społeczeństwa, nie mają chwili oddechu, momentu wolnego, żeby papierosika zapalić, a tamci, szydercy, prześmiewcy, wysiadują w kawiarni, tracą czas.

A może zresztą było i po imieniu, to znaczy konkretnie o kawiarni „czytelnikowskiej”, w momentach gorących ideowo, gdy partia się ożywiała i dawała odpór wrogom. W tej gorączce mogły padać oskarżenia pod adresem kawiarni. W krytyce kryło się także podejrzenie, że stolik to jest wylęgarnia miazmatów ideowych, że to są spotkania ludzi niechętnych współczesności, osiągnięciom Polski Ludowej. Że deprecjonują, plotkują, podważają, że działają na szkodę.

Stolik słynął z dowcipów.

Można się ustosunkować do życia szalenie czcigodnie i serio, a można też żyć z poczuciem humoru. Naszą cywilizację stworzyli Anglosasi, między innymi dlatego, że mają poczucie humoru.

Holoubek i ja lubimy swoje poczucie humoru, mimo że przez ludzi zasadniczych było ono przyjmowane nie najlepiej – w książce jednego z kolegów jestem na przykład przedstawiony jako błazenek kawiarniany. Holoubka bardzo często namawiano, błagano, żeby pozwolił nagrywać albo zapisywać swoje dowcipy. Myśmy się jednak bronili przed uwiecznianiem jego żartów.

Jeśli można mówić o jakiejś specjalizacji, to ja byłem od blackoutów – komentowałem sytuację czy coś dorzuciłem. Natomiast Gucio był od epiki, rzeczywiście zawsze miał na podorędziu jakieś anegdotki. Wszystko to jednak było związane z dramaturgią posiedzenia. Czasem w ogóle nie chciało się nam żartować. To był rodzaj – jakby dziś powiedzieli plastycy – instalacji literacko-humorystycznych.

Nie nudziły Pana te stałe spotkania? Powtarza Pan, że jest niecierpliwy i wszystko szybko Pana nudzi, ogranicza.

To prawda, że jestem niecierpliwy, ale jestem też pedantem. Przez lata wkraczałem tam punktualnie o jedenastej, jak z uderzeniem Big Bena. Byłem najsolidniejszym bywalcem. Spędzałem tam godzinę, półtorej. To był rodzaj pedanterii, to porządkowało mój dzień. I, o dziwo, nie piłem kawy, tylko herbatkę. Jedną na posiedzenie. Mówiłem wam już parokrotnie, że jestem ascetą.

Bez cukru?

Herbatę pijam bez cukru, kawę z cukrem.

Każdy, kto Pana szukał, wiedział, że znajdzie Pana w „Czytelniku”. Trudno było uciec przed natrętami?

Wszystko, co człowiek robi, jest niebezpieczne. Pamiętajcie jednak, że ja znikałem na długie okresy, na pół roku albo i dłużej. Miałem przecież czelność reżyserować filmy.

Stolik działał wtedy bez Pana czy zamierał?

Działał, ale na zwolnionych obrotach. To był motor dwucylindrowy. Jeden cylinder w tym silniku to był Gucio, drugim byłem ja. Jak nas obu nie było,

stolik funkcjonował słabiej, ale funkcjonował. Być może ja się tu przechwalam, żeśmy stanowili przy stoliku taką siłę. Ale, choćby przez wysługę lat, mogę chyba to sobie i Guciowi przypisać.

Co się stało po tekście Jacka Żakowskiego? Czy stolik nie stał się jedną z atrakcji turystycznych stolicy?

W grudniu 1993 roku, po ukazaniu się pierwszego odcinka tekstu Żakowskiego, natychmiast wstałem i chyba przez pięć lat nie pokazałem się w „Czytelniku”. Moja ostra reakcja wynikała z poczucia godności i honoru. Byliśmy z Guciem zażenowani. Jak już mówiłem, ogromnie nas zawstydziły wątki polityczno-ideologiczne.

Poza tym ten tekst zrobił z nas jakieś nieprzyjemne typki. A przecież tacy nie jesteśmy. Spójrzcie na Gustawa Holoubka, przecież to sam urok, spokój, brak wszelkich wymagań względem otoczenia. Ja jestem bardziej nerwowy, więc może łatwiej bym mógł się przedstawiać odstręczająco. Ale byłoby dla nas upokarzające, gdyby uważano nas za wyniosłych przytomniaków, którzy tworzą jakieś nieprzystępne gniazdo.

Czy po odejściu z „Czytelnika” szukaliście sobie innego miejsca?

Gdy państwo Bliklowie otworzyli kawiarnię, byli na tyle rycerscy, że nas zaprosili. Zostaliśmy jakby protegowanymi firmy. „Blikle” jest dla nas czymś w rodzaju drugiego domu rodzinnego.

Teraz przed południem widuje się Pana u Bliklego na Nowym Świecie, a w porze obiadowej z powrotem na Wiejskiej. Co jest *spécialité de la maison* „Czytelnika”?

Wszystko jest *spécialité de la maison*. Z tym że ja, człowiek o specyficznych upodobaniach kulinarnych, opuszczam drugą połowę karty, która jest naszpikowana befsztykami, de volaille’ami i gęsiami pieczonymi. Dla mnie są kartoflane kotleciki w sosie grzybowym, naleśniki, pulpety, kotlecik mielony. Na przykład kotlety z kaszy gryczanej, cóż to za pyszna rzecz. Poza tym są tam nadzwyczajne zupy.

Muszę wam powiedzieć, że na Wiejskiej 12 odżywiają się premierzy polscy, senatorowie, posłowie, mimo że mają pięćdziesiąt restauracji u siebie, koło Sejmu. Tam jest nastrój. Już nie mówię o walorach gastronomicznych lokalu.

Jeśli ja żyję, i teraz z Wami rozmawiam, może nawet czasami dość inteligentnie, zawdzięczam to paniom Dróżdż i Włodek. To jest dla mnie podstawa dnia: idę tam i otoczony troską i serdecznością, zjadam smakowity obiadek.

Zajrzyjmy do innego miejsca, w którym Pan bywał – do Domu Pracy Twórczej w Oborach.

Obory wybuchły jakoś w połowie lat pięćdziesiątych, kiedy wszyscy byliśmy młodzi. To bardzo ładne miejsce, w jakiś sposób odcięte od Warszawy. Był tam koń, nazywał się Pomidor. Raz na ileś dni zaprzęgano go do fury i pensjonariusze odjeżdżali nią na przystanek autobusowy albo byli brani z tego przystanku i wiezieni do Obór. Autobusy chodziły wtedy marnie. Jeździła też kolejka, dosyć powolna. W czasie podróży można było wyskoczyć, narwać kwiatów na łące, a potem ją dogonić i wskoczyć do środka.

Pamiętam wyjątkowo ostrą zimę, kiedy w Oborach odcięło telefony i elektryczność. Byliśmy jak w jakimś starym dworze w XIX wieku, odizolowani od świata, zasypani śniegiem. Siedziało się tam miesiącami. Oczywiście, jak można się domyślić, jeśli byli młodzi ludzie, to zdarzały się i bankieciki, i małe orgietki pijackie, i może nawet cudzołóstwa. Ja, jako skromny człowiek, nie wiem, ale przypuszczam, że mogły się zdarzać. Myśmy tam też uprawiali intensywnie sporty. Pani kierowniczka zbudowała nam boisko do siatkówki. Potrafiliśmy grać godzinami. Mieliśmy pełną szóstkę. Pamiętam Łapę uwijającego się sprawnie na boisku. Przychodził też Roman Bratny z bratem Andrzejem Mularczykiem – obaj bardzo ostrzy sportowcy. Mieliśmy na swoim koncie zwycięstwo nad jedną z drużyn miejscowego LZS-u. Mularczyk był wtedy rezerwowym, czy nawet pierwszym bramkarzem drużyny piłkarskiej w Mirkowie. Ja też wystąpiłem raz w tych rezerwach. Ponieważ odznaczałem się szybkością, natomiast strzał miałem, tak zwaną szmatę, więc grałem zawsze na lewym skrzydle. W tym meczu Mirkowa zostałem tak brutalnie sfaulowany, że w ciągu ułamka sekundy nogę miałem jak bela. Pan Romek bohatersko zawiózł mnie do szpitala – sześć tygodni w gipsie. W Oborach często byłem ozdobiony gipsem na nodze. Raz przy siatkówce bodaj pękła mi kostka.

Poza tym pływanie. W pobliżu była Ciszyca, przepiękna dzika plaża. Wiadomo, nadwiślańskie łąki, pustkowia. Wisła była wtedy jeszcze dosyć czysta. Ja jako zodiakalny Rak, jeszcze na Wileńszczyźnie, jak wchodziłem do wody w maju, to wychodziłem w październiku.

Czy próbował Pan w Oborach coś pisać? Nie przeszkadzała Panu świadomość, że tam w każdym pokoju ktoś tworzy?

Powiem wam w zaufaniu, że próbowałem, ale okropne rzeczy mi się pisały. Dlatego że ja staram się nie być w niczym zawodowcem. Nawet jako mąż nie byłem zawodowcem.

Przymus literacki polegający na tym, że po śniadaniu zasiadam do biurka i do dwunastej pracuję, jest dla mnie nie do zniesienia. Spróbowałem i po paru tygodniach zarzuciłem. Nic w Oborach nie pisałem. To znaczy, przepraszam, parę razy z Jurkiem Kawalerowiczem robiliśmy scenopis. Ale to jest robota księgowych, choć, oczywiście, wymagająca pewnej wyobraźni i ruchliwości umysłowej. To jeszcze byłem w stanie tam robić, natomiast pisać z głowy, czyli tak zwaną prozę, nie.

Odczuwałem pewną sztuczność tej sytuacji, że na niewielkiej przestrzeni gnieździło się tylu piszących. Byliśmy jak komórki w plastrze miodu, jedni nad drugimi. Stukania maszyn rozlegające się w pokojach tworzyły echo. To w takich jak ja budziło grozę, łaskotało sumienie: „Widzisz, inni pracują, są pożyteczni, zdolni, a ty tylko patrzysz, gdzie by kielicha wypić czy w siatkówkę pograć”. Bo to były moje główne czynności. Można powiedzieć, że byłem złym duchem Obór. Miotałem się po korytarzach i usiłowałem wyrwać kolegów czy to na przechadzkę, czy do knajpy Berentowicza spróbować raków albo do baru „Zacisze” w Jeziornej, żeby coś golnąć.

Życie toczyło się wtedy w środowiskach: istniał Dom Dziennikarza, Dom Chemika, Dom Literata. Jak ktoś chciał się odseparować, to mógł tam pojechać, odpocząć. To było ułatwienie w zgrzebnym bytowaniu. Zresztą, jak na owe czasy, dość luksusowe. Wcale nie chodziło o to, że ludzie chcieli koniecznie siedzieć jeden drugiemu na głowie i pisać wytworną prozę. Takie były po prostu okoliczności.

Jednak, żeby jakoś to wszystko usprawiedliwić, chcę zwrócić uwagę, że na wzór demoludów takie domy zaczęły powstawać na całym świecie. Kiedyś byłem u pana Philipa Rotha w Londynie i on mnie zapraszał do takiego domu – o dziwo – w Jerozolimie. Więc nawet w tak gorącym miejscu może być Dom Pracy Twórczej, gdzie panowie literaci, nie zwracając uwagi na to, co się dzieje dookoła, piszą jakieś wzniosłe rzeczy. Na szczęście, Roth o tym zaproszeniu zapomniał.

Takie domy są we Francji. Być może i w Ameryce. W jakiś sposób się przyjęły. Widocznie zebrane w nich energie tak się rozmijają, że jedna drugiej nie zawadza. Tak jakby zebrać tutaj pięć telefonów komórkowych i jeden drugiemu nie przeszkodzi, każdy swoje wykona.

Czy jacyś pisarze czytali w Oborach innym to, co napisali?

Z ogromnym zawstydzeniem muszę powiedzieć, że słyszałem o tym, że poważni literaci coś sobie czytywali. Nie tylko w Oborach, w Warszawie też. To była straszna moda. Kolacyjka, po kolacji autor mówił: „Przeczytam wam nowy rozdział swojej powieści”, i dwie godziny zasuwał. Parę osób zemdlało, a on czytał dalej.

Ja nie jestem słuchowcem. Nawet jeśli mi się zdarzyło, że musiałem być na wieczorze autorskim, to byłem bliski szaleństwa. Dla mnie siedzenie przez czterdzieści pięć minut i słuchanie, jak ktoś duka coś z maszynopisu, jest nie do wytrzymania. Poza tym boję się, że w tym czasie robię jakieś miny. Do tego trzeba mieć specjalny dar słuchania. Ja jestem bardzo dobry, ale w odbieraniu zwierzeń. Jak ktoś jest w potrzebie i musi komuś wylać swoje żale, to ja uruchamiam swoją mimikę i słucham przejęty, bardzo często myśląc o czymś zupełnie innym. Wygląda jednak, że to przynosi ulgę. Jestem spowiednikiem, ale przecież gdybym skumulował w sobie wszystkie cudze zwierzenia, tobym zwariował.

XIV

Przeminęło z wiadrem

Czy od momentu rozwiązania „Kadru”, w 1968 roku, do zatrudnienia się w zespole „Kraj”, w roku 1972, miał Pan z kinem coś wspólnego?

W *Złocie dla zuchwałych* jest taka scena, kiedy grupa alianckich żołnierzy przygotowująca napad na Niemców szuka do pomocy kogoś zmotoryzowanego. I wtedy Eastwood, dowódca tej grupy, widzi nagle jakiś obozik z czołgami. Stoją tam jakieś stoły, na nich flaszeczki. Szefem czołgistów jest Sutherland. Eastwood go pyta: „Co wy tu robicie?”. A Sutherland na to: „No nic, tak sobie popijamy, flirtujemy z panienkami, słoneczko świeci”.

Ja też byłem troszeczkę w takiej sytuacji, nie miałem jakichś specjalnych zajęć ani propozycji.

A jak wyglądała praca w filmie w latach siedemdziesiątych: w „Kraju”, a potem w „Pryzmacie”? W jakiej atmosferze i z jakim założeniem robiło się filmy, mając w pamięci rok sześćdziesiąty ósmy?

Jeśli o mnie chodzi, uważałem, że trzeba zasuwać do przodu, coś robić, starać się, żeby kultura tego kraju żyła, i w miarę możliwości rozwijała się.

W zespole „Kraj” rządzili panowie – Rysio Kosiński, który mnie tam zaprosił, i Andrzej Walatek. Byli w porządku. Obu wspominam dobrze i czule. Jak zawsze, obowiązywała u nas zasada, że reżyserzy mają autonomię. Ale jednak było to świeżutko po eksplozji moczaryzmu. Więc było – jak mówią Ślązacy – cinżko. Znaleźliśmy się pod surową obserwacją nadzoru kinematografii i nie wszystkie próby przechytrzenia ich udawały się.

Zresztą wtedy w moim życiu głównej roli nie odgrywały wcale wielkie wypadki historyczne, tylko coś zupełnie innego. Moja starsza córeczka Marysia mieszkająca w Kalifornii, trochę metafizyczka, poszła w Polsce do wróżbitki. Ta powiedziała: „Tatuś będzie żył dziewięćdziesiąt dwa lata”.

Marysia zapytała też wróżbity w Hollywood, który obstawał przy dziewięćdziesięciu siedmiu latach. Idźmy na kompromis: niech będzie dziewięćdziesiąt pięć lat.

To jest przerażające, ale to dało mi do ręki potężną broń. Przychodzili, żebym podpisał najstraszliwsze obelgi pod adresem Związku Radzieckiego i władzy ludowej, i ja podpisywałem. Bo co ja się będę przejmował? Niech się Pan Bóg martwi. Dlatego byłem notorycznym podpisywaczem. Jakby ktoś przejrzał epistolarną działalność podziemia, to ja tam jestem królem. Ale tylko z tego powodu, że czułem się bezkarny.

W „Pryzmacie" Pana szefem był pisarz i scenarzysta Aleksander Ścibor-Rylski. Co to był za człowiek?

Mnie się wydaje, że on był nadzwyczajnie utalentowany. To był taki mini-Sienkiewicz. Miał wyjątkowy dar sugestywnej, jędrnej i dramatycznej relacji. Jego proza była zawsze interesująca, niewykalkulowana, bezpośrednio od niego idąca, silna, biologiczna. Tak się złożyło, że się nie zrealizował tak, jak można się było spodziewać. Może czasy były nie po temu, może źle kalkulował swoją biografię.

Grubo później koledzy z wydawnictw podziemnych zwrócili się do mnie, żebym namówił go na wydanie w drugim obiegu *Pierścionka z końskiego włosia*, sfilmowanego w końcu w 1992 roku przez Wajdę. Najgoręcej go namawiałem, ale on z jakimś uśmieszkiem wyższości powiedział: „Nie, nie, ja tego nie zrobię". Ta powieść, wydana w podziemiu, miałaby inny rezonans niż wydana później, oficjalnie, w zgiełku wszystkich niewydanych przedtem tekstów, na szalonej giełdzie codziennie zmieniających się wartości i upodobań. Ale on nie chciał. Jakieś cechy jego charakteru wpłynęły także na to, że zaczął zaglądać do kieliszka, no i, jak wiemy, umarł przedwcześnie. Zostało po nim parę rzeczy doskonałych, choć mogło być dużo więcej.

Ale trudno, nie można mówić o człowieku jak o maszynie, która mogłaby być wydajniejsza. Nie wiem, czy jestem uprawniony do wdawania się w biografię Ścibora, szczególnie psychologiczną. Tytuł wspomnienia, które kiedyś mu poświęciłem – *Cień obcych wojsk* – podpowiada delikatnie, jaki miał kompleks: żył z wyraźnym lękiem przed Wschodem.

To oczywiście było skomplikowane – bał się Wschodu, a jednocześnie napisał scenariusz *Człowieka z marmuru*. Jedno drugiemu nie przeczy. Kompleks Ścibora świadczył o jego negatywnym stosunku do zagrożenia, które wisiało nad krajem. Jednak nie przeszkadzało mu to, w ramach możliwości cenzuralnych, wyrażać czegoś w rodzaju protestu przeciwko temu zagrożeniu. Funkcja kierownika literackiego zespołu „Rytm", a potem szefa „Pryzmatu" wymagała od niego umiejętności prowadzenia gry politycznej. Jest faktem, że on to umiał robić, i może dzięki temu nasz zespół istniał. Oczywiście, do chwili, gdy w 1977 roku został rozpędzony.

Formalnie poszło o przeciągającą się realizację *Na Srebrnym Globie* Andrzeja Żuławskiego. Czym mógł być wtedy ten film, gdyby został ukończony?

Mógłby być – w najlepszym tego słowa znaczeniu – filmem *fantasy*. Metaforą naszego losu tutaj na Ziemi, zbudowaną za pomocą akcesoriów z innej planety. Wydaje mi się, że Żuławski bardzo ciekawie rozwijał wizję świata na Srebrnym Globie. Jego wizja była wyrazista, dobrze wiedział, co chce zrobić. Ale nie jestem pewien, czy starczyło mu na to siły wewnętrznej. Wydaje mi się, że Żuławski przechodził wtedy jakiś kryzys. Okres zdjęciowy trwał bardzo długo.

Kinem rządził wtedy Janusz Wilhelmi, który nie był specjalnie życzliwy dla kręgów świata artystycznego kojarzonych z tak zwaną opozycją. Sytuacja pozwalająca przerwać realizację filmu była mu na rękę. To był pretekst. Wezwano nas, zapytano Ścibora, czy może zagwarantować, że w ciągu trzech miesięcy zdjęcia zostaną zakończone. Ścibor odpowiedział – zgodnie z sytuacją – że nie może tego zagwarantować. No i przerwano produkcję.

Zatrzymanie filmu to jedno, ale rozwiązanie zespołu, który istnieje kilka lat, to już znacznie poważniejsza sprawa.

Mimo że Ścibor umiał rozmawiać z tak zwanymi czynnikami, nie byliśmy mile widziani. Myślę, że ja też, swoją paskudną osobą, troszkę psułem obraz tego zespołu. Zresztą, nie będę się tu chwalił, jak to stawałem sztorcem, jaki byłem kolczasty. Nie wiem, może aparycyjnie nie odpowiadałem wymogom działacza filmowego owych czasów. Tak się złożyło, że nie byliśmy potrzebni. Uważam, że Wilhelmi postąpił nawet dość elegancko, bo zespół

rozwiązał, a nas zostawił jako pracowników kinematografii. Mnie zaproponował etat scenarzysty. Nie zgodziłem się, bo wydało mi się, że to dość śliski zawód. Wobec tego zaproponował, że mogę zostać na etacie reżysera. I zostałem. Ścibor chyba tak samo. Płacono nam tak zwaną gotowość. Nie była to masakra dokonana na zespole.

Wilhelmi był figurą wielce dwuznaczną. Z jednej strony, partyjny karierowicz i cynik, z drugiej, bliski kolega opozycjonisty Jana Józefa Lipskiego.

Ja mówię o nim z cieniem sympatii, nagannym w oczach opinii publicznej. Mnie się podobało, że on dotkliwie poniewierał koniunkturalistami. Niektórzy z nich na zewnątrz zachowywali pozycję strasznie niezależnych artystów, powiedziałbym nawet, lekko antyreżymowych. Wilhelmi ten konformizm z upodobaniem negliżował i ośmieszał.

Między mną a Wilhelmim wytworzyła się dziwna relacja. On, jako redaktor tygodnika „Kultura", mnie nie oszczędzał, byłem tam strofowany i ciągany za ucho z powodu swoich błędnych stanowisk ideowych. Jednym słowem, byłem tam – od czasu do czasu – dyżurnym do brania lań. Ale w naszych spotkaniach – ja już chyba wtedy zaczynałem wydawać w podziemiu – była jakaś interesująca dwuznaczność. Może ja reprezentowałem dla niego pewną niezależność? Nie zabijałem się za robieniem filmów, jako literat też nie byłem zbyt zapobiegliwy, latający koło swoich interesów. Może to na swój sposób szanował? Nie wiem.

W „Pryzmacie" powstało sporo komedii, między innymi *Nie ma róży bez ognia*, *Brunet wieczorową porą*, *Halo Szpicbródka*. Jakie poczucie humoru jest Panu najbliższe?

Śmieszy mnie zaskoczenie, niespodzianka, czyli – mówiąc patetycznie – oddech poezji w tym, co nazywamy humorem. Stąd moje upodobanie do Jacka Fedorowicza i Stanisława Tyma. Przed laty spotykam Tyma na swoim podwórku i mówię: „Panie Stanisławie, co Pan tu robi? Dlaczego włóczy się Pan po moim podwórku?". A on na to: „Ja strasznie przepraszam, ale to jest też moje podwórko. Ja w tej oficynie od Chmielnej spędziłem całe dzieciństwo. Widywałem Pana jako chłopiec".

Ja go najpierw poznałem jako humorystę literackiego, felietonistę, czytywałem go. Spostrzegłem jego niebywały wprost słuch, słuch absolutny na polszczyznę współczesnych Polaków, szczególnie warszawiaków. Także słuch na współczesność, na mały wszechświat PRL-u. Oczywiście, nie wiedziałem jeszcze o jego talentach aktorskich, one ujawniły się przy okazji jego późniejszej zażyłości z filmem.

Dla mnie humor musi mieć też jakąś perspektywę. Niestety, dowcip wynikający z odgłosów jedzenia czy procesów odwrotnych mnie nie śmieszy. Musi być zaskoczenie, musi być przeczucie czegoś większego. Wtedy jest dobrze.

Tym i Fedorowicz grali w filmach, które w „Pryzmacie" robił Stanisław Bareja.

Lękam się, żeby nie wyjść na samochwałę, ale wydaje mi się, że miałem jakieś zasługi, jeśli idzie o karierę Barei.

Lata siedemdziesiąte to był okres lekkiej pogardy naszych wyższych reżyserów do produkcji filmowej, którą reprezentował Bareja. Mówiło się „bareizm" i oznaczało to zupełne dno w sztuce filmowej. Otóż ja, po pierwsze, nie lubię za wczesnych osądów. Po drugie, jestem kibicem sportowym z urodzenia, to znaczy mam ochotę kibicować słabszemu. Bareja miał w tamtym czasie niewątpliwie niedobre notowania. Ale był też sąsiadem i przyjacielem Ścibora, który ściągnął go do zespołu. Wtedy miałem ambicję, żeby zrobić na złość innym i pomóc mu na ile potrafię. Pomóc Barei wspiąć się na wyższy szczebel w hierarchii filmowej.

Teraz mówi się o kultowych filmach Barei. Niezależnie od tego, co ten termin znaczy i ile jest wart, miło mi to słyszeć. Bareja niestety był ciężko chory na serce i nie dożył czasu swojej chwały, czego bardzo żałuję. Ale cieszę się, że jego żona i córka mają jakąś satysfakcję, że jego filmy bezustannie idą w telewizji. Moja córka i wnuczka, oglądając je, za każdym razem się śmieją do rozpuku. Sam też, kiedy czasem kawałek obejrzę, to się śmieję.

Nie przyjaźniłem się z nim, znaliśmy się tylko z pracy. Nie był śmieszkiem, powiedziałbym nawet, że był dosyć małomówny. Ale robił wrażenie pogodnego. Wydaje mi się, że był bardzo uczciwym człowiekiem

i w momentach historycznych wyborów znajdował się po właściwej stronie. W każdym razie, patrząc na niego, trudno byłoby sobie wyobrazić, że robi bardzo śmieszne filmy.

Zresztą Rybkowskiego, autora między innymi komedii o panu Anatolu, też trudno byłoby o to posądzać, mimo że miał poczucie humoru i był trochę gadułą. Miał taki tik, że mrugał okiem, co mogło prowadzić do nieporozumień na przykład przy wynajmowaniu pokoju w hotelu. Rybkowski miał bardzo zabawną biografię. Opowiadał, jak podczas wojny, kiedy został wywieziony do Niemiec, stowarzyszono go z Niemcem, pederastą, osadzonym w obozie za homoseksualizm, ale też malarzem. Kiedyś dostali do pomalowania most i pomalowali go w „picassy", żeby sobie tę robotę urozmaicić. Wolne chwile Rybkowski spędzał w niemieckim burdelu, jednak nie jako klient. Po prostu poczciwe kobiety pomagały mu, bo był trochę safandułą.

Ja uwielbiam – i to ma wielka literatura – tragizm sąsiadujący ze śmiesznością. To połączenie oddaje w jakiś sposób nasz byt tutaj. Próbowałem tego poczciwie w swoich książkach. W filmie też starałem się zasygnalizować, że nie straciłem poczucia humoru.

Miewaliście w „Pryzmacie" problemy z cenzurą, czasem dość zaskakujące. *Zasieki* Andrzeja Piotrowskiego, według scenariusza Przymanowskiego – film, było nie było, o Kościuszkowcach – przez dziesięć lat leżał na półce. Pamięta Pan, o co poszło?

Nie bardzo. Władza ludowa też miała swoje nerwice. Często coś ich niespodziewanie ożywiało, doprowadzało do furii. Coś, czego myśmy w ogóle nie rozumieli. Myślę, że tu mogło zajść coś takiego. Przecież to życie ideowo-polityczno-partyjne było skomplikowane, w establishmencie funkcjonowało sporo jakichś ugrupowań, tendencji.

Chcę tu opowiedzieć anegdotkę, której nie powinienem opowiadać, bo prawica pewnie mnie za nią wysmaga. Nasz zespół, chyba jeszcze „Kadr", wykonał film Pawła Komorowskiego *Czerwony berety*. Ja się w tę robotę specjalnie nie wdawałem. Pamiętam tylko pokolaudacyjny przegląd dla naszej generalicji, wyższych sfer wojskowych. Ich zdaniem właściwie ani jeden metr taśmy nie był prawidłowy – wszystko było nie tak, było szkodliwe, nie do pokazania. Zostaliśmy przez generałów zbesztani. I wtedy

wstał taki chudziutki, łysawy generał i powiedział: „Tak, ale to jest film, dzieło sztuki, artyści się napracowali. Ja jestem wdzięczny, serdecznie dziękuję realizatorom za wysiłek”, i oddalił się. Był to generał Jaruzelski. Tak było i, niestety, uczciwość każe mi to przypomnieć.

„Pryzmatowi” zawdzięczamy też serial Janusza Morgensterna *Polskie drogi*. W PRL-u z powodów politycznych nie dało się jednak pokazywać pełnego obrazu lat niemieckiej okupacji w Polsce.

Kuba Morgenstern – jak sądzę, z powodu ciążących mu wspomnień wojennych, bo on bardzo ciężko przeżył okupację – był zawsze trochę cofnięty do wewnątrz, ostrożny, skromny. To się odbiło na jego biografii artystycznej. Zrobił wiele świetnych rzeczy, tylko niestety nie był specjalistą od sprzedawania siebie i swojej roboty. A powiedzmy sobie otwarcie, że nigdzie, nawet w przemyśle samochodowym, promocja nie jest tak ważna jak w filmie.

À propos *Polskich dróg* – Morgenstern pewnie nigdy nie będzie się skarżył, więc ja w jego imieniu się poskarżę. Myśmy chcieli, to znaczy Morgenstern chciał – i ja mu w tym strasznie kibicowałem – zrobić *Płomienie* Stanisława Brzozowskiego. Jednak te *Płomienie* wywołały płomienie w wyższych sferach nadzorujących naszą kinematografię. Zaczęliśmy się targować, coś za coś, i wyszło na to, że powstanie serial *Polskie drogi*. Jeśli Morgenstern wykona kilka odcinków, jako rodzaj wzorcowej roboty, to dostanie za to skierowanie *Płomieni* do produkcji. Niestety, czasy były burzliwe, Morgenstern zrobił bardzo dobrze pierwszy odcinek, ale *Płomieni* nie dali mu robić i on pociągnął serial dalej, zrobił całość.

Tu chcę powiedzieć, że poza wątkiem AL-u – który nie jest specjalnie natrętny, jest tylko jednym z wątków rzeczywistości okupacyjnej – to te *Polskie drogi* są zrobione świetnie. Morgenstern umiał wspaniale, czysto dokumentacyjnie odtworzyć tamten czas: nastrój, psychologię, obyczaje, stroje, sposoby podróżowania, jedzenia. Jest to do tego stopnia wierne, że pewne fragmenty *Polskich dróg* chciano od niego kupić dla zilustrowania innych filmów.

Jednym z głównych motywów Pana pracy w latach siedemdziesiątych, jako producenta i kierownika literackiego, były ekranizacje klasyki: *Doktor Judym*,

***Dulscy*.**

Chcę zaznaczyć, że jestem bardzo mile połechtany użyciem wobec mnie, po raz pierwszy, terminu „producent”. Poczułem się silniejszy i bardziej dynamiczny.

Słuchajcie, cała praktyka zespołu filmowego była, jak wiadomo, kombinowaniem, jak się wyrobić, z czym się przepchać, żeby to funkcjonowało i żeby przy okazji wykonać coś wartościowego. Myślę, że wątki klasyczne, niezależnie od inklinacji poszczególnych reżyserów, były tak zwanymi bezpiecznymi pozycjami w planowaniu zespołowym. Oczywiście, Żeromskiego troszkę podfryzowaliśmy, żeby był strawniejszy dla władzy. Pamiętam, że realizatorzy dodali mu odcień wyraźniejszej lewicowości. Nawet potem jeden z krytyków szydził, że w niektórych scenach były wręczane czerwone kartki. Chodziło o tak zwaną bibułę. Jakieś koszta były.

W wywiadach z tamtych lat mówił Pan, że chce lansować młodych. Padały nazwiska: Andrzej Brzozowski, Stanisław Latałło, Tomasz Zygadło, Piotr Wojciechowski, Janusz Zaorski.

Przez swój status literata uchodziłem w świecie reżyserii filmowej za troszkę ułomnego i, jak to do ułomnego, garnęli się do mnie młodzi. Ze względu na łatwiejsze porozumienie. Ale im dalej wchodziliśmy w życie, tym bardziej pogarszała się moja sytuacja – no, powiedzmy sobie delikatnie – polityczna. Stawałem się coraz mniej wiarygodny dla tak zwanych czynników. Jako literat miałem już na koncie różne plamy w pojęciu prawowiernego aparatu. Coraz mniej mi też dowierzano, nawet w takich sprawach jak promowanie czy popieranie kogoś. Co prawda, Wojtek Solarz zrobił u nas *Molo*, ale innych młodych zdarzało mi się odsyłać do zespołów, które miały lepszą opinię u władz, w których było łatwiej zastartować, bez podejrzeń, że coś się tu przykrego wykona dla władzy ludowej.

W branży filmowej zawsze jest dużo projektów, z których nic nie wynika. Czy pamięta Pan teksty, historie, które, Pana zdaniem, jeszcze dziś mogłyby być materiałem na dobre filmy?

Na przykład wojenne *Dzienniki* Zofii Nałkowskiej. To jest wspaniały materiał filmowy. Okupacja widziana z małego sklepiku z papierosami,

gdzieś na Dolnym Mokotowie, niedaleko Łazienek, ze skarpą wiślaną, ze słońcem zimowym nisko chodzącym nad tą skarpą. I ze starzejącą się kobietą, dawniej damą, jeszcze chwytającą się życia, chcącą zachować coś z młodości, z siły uczuć. Samotna kobieta, ze starą matką, skłopotana załatwianiem prawa do sprzedaży papierosów, z wątłą elitką przedwojennych intelektualistów i literatów, którzy ją otaczali i wśród których ona szukała jeszcze kogoś, w kim mogłaby umieścić ogromny przestwór swoich uczuć. Bardzo to jest, moim zdaniem, dramatyczne. Namawiałem do tego kiedyś Andrzeja Brzozowskiego. Tylko kto da na to pieniądze? Kino akcji, kochani, kasa, rechot widowni.

Jest też książka Piotra Choynowskiego z lat dwudziestych – *Młodość, miłość, awantura*. Ja kiedyś koło tego chodziłem, usiłowałem do tego zachęcić, ale wtedy było to trefne. Tam jest wszystko: wojna światowa, rewolucja w Rosji, powstanie Polski, polskość ułańska i anarchia. Kiedyś taki film był nie do pomyślenia ze względów politycznych, ale nawet później, kiedy o tym wspominałem, to grzecznie słuchano i mówiono: „Aha, Choynowski, dobrze, zobaczymy”. Ale nikt się tym nie zajął. A ja myślałbym tu o filmie barwnym, w pełnym wymiarze rozrywkowości i atrakcji.

Jest też inna książka – *Z pamiętników barona Bergensterna*, do której nikogo nie udało mi się namówić. Napisała ją swego czasu starsza pani, powiedziałbym nawet, staruszeczka – Anna Borowikowa. Złożyła maszynopis w „Iskrach”. Przeczytałem i padłem do tyłu z zachwytu. Druga połowa XIX wieku, jakiś rosyjski arystokrata pochodzenia szwedzkiego czy kurlandzkiego, obejmując majątki, przyjeżdża po raz pierwszy na ziemie polskie, zorientować się w swoich włościach. No i jest polska konspiracja, w niej piękna polska dziewczyna, arystokrata się zakochuje, wybucha romans. Nagle ten arystokrata odkrywa, że czuje się Polakiem. Tam jest genialny fragment, jak rekwirują wielki dwór szlachecki, bo przyjeżdża car i będzie w nim nocował w swojej podróży na zachód. Wysiedleni gospodarze zostają jednak zaproszeni na bal u cara. Do dziś pamiętam scenę, jak panie, w cudownych strojach balowych, przedzierały się przez chaszcze

i łąki do własnego pałacu. To nie było *Przeminęło z wiadrem*, jak mówi Gucio, ale był w tym jakiś romantyzm, coś ładnego.

[^] Leśnik Baltazar (Krzysztof Gosztyła, z prawej) zabija w napadzie szaleństwa, w *Dolinie Issy* (1982), według Czesława Miłosza. Z kamerą operator Jerzy Łukaszewicz

XV

Uchylić kapelusza i odejść

Po filmowej summie w *Jak daleko stąd, jak blisko* zabrał się Pan za ekranizacje dzieł innych autorów. W 1981 roku powstała *Dolina Issy*. Dlaczego postanowił Pan przenieść na ekran powieść Czesława Miłosza?

Zawsze byłem pod wrażeniem eseistyki Miłosza, mojego rodaka. Poza tym byłem osobiście zawstydzony tym, co go spotkało tutaj po „wybraniu wolności". Napadło na niego wielu kolegów, zelżono go, zwymyślano. Uważałem, że winę naszą trzeba w jakiś sposób zmazać. Chciałem połączyć dwie rzeczy. Myślałem, że zrobię na konto, na odpowiedzialność Miłosza film o moich, w cudzysłowie, bo niedokładnie moich, stronach, o Litwie, a jednocześnie wykonam małą ekspiację.

To może się dziś wydawać dziwne, ale Miłosz był w owym czasie bardzo mało znany. Tylko elita liczyła się z jego postawą i z tym, co pisał. Publiczność masowa nie miała pojęcia, kto to jest Miłosz. Uważałem więc, że powinienem go zaprezentować, przedstawić, wprowadzić do kraju. Dlatego na przykład zdecydowałem się włączyć do filmu jego wiersze.

Miłosz dał Panu *carte blanche*, czy stawiał jakieś warunki?

Nie stawiał żadnych. Mistrz zachował się rycersko i zawiódł się. Jeszcze niedawno narzekał, że mu zbezcześciłem książkę. Ja zresztą wskazówek Miłosza nie potrzebowałem. Jestem taki, że nie bardzo słucham.

Mówiąc banalnie, ale i nieostrożnie, *Dolina Issy* jest książką o inicjacji chłopczyka. Takich książek wyprodukowano na świecie parę tysięcy. A ja nie chciałem robić milutkiego filmiku o chłopczyku, którego spotykają jakieś domowe przygody. Oczywiście, starałem się być lojalny, przedstawić zawartość książki z całą drobiazgowością, nawet do roli Tomaszka wyszukałem chłopca podobnego do Miłosza. Jednocześnie, jako człowiek ambitny, próbowałem sprzedać to, co jest u Miłosza, możliwie wyraziście.

Jeśli pokazuję kraj, na dobrą sprawę wciąż pogański, pełen dziwnych legend i obyczajów, i chcę go jeszcze nieco zmistyfikować, to muszę sięgnąć po środki, które unerwią narrację. Zrobiłem film pokręcony, skomplikowany.

W pracy pomogła nam, a szczególnie Jurkowi Łukaszewiczowi, autorowi zdjęć, Solidarność, która zarządziła wolne soboty. Cała ekipa z Suwalszczyzny, gdzie kręciliśmy, pruła na weekend do Warszawy, a myśmy z Jurkiem zostawali. Piękna Suwalszczyzna, magiczny czas wczesnej jesieni, słońce chodzące nad samym horyzontem, doliny, cienie. Faceta od rekwizytów ubraliśmy w szynel, którego w filmie używał Bernard Ładysz, i porobiliśmy pasaże mające wprowadzić nastrój niepokoju. Tam przecież, jak tylko słońce zachodzi, ożywają demony.

Pobudki, które mną kierowały, były szlachetne, ale im bardziej chciałem zbliżyć się do Miłosza, tym bardziej się chyba od niego oddalałem. Potem zrozumiałem, że przeestetyzowałem film. Myślałem nawet czasem, że może niepotrzebnie to nakręciłem, ale za późno myślałem.

Dlaczego rabina zagrała w *Dolinie Issy* kobieta, Joanna Szczepkowska? Nie obawiał się Pan protestów środowisk żydowskich?

Może to przyszło z lektur. Cadycy byli na ogół chorowici, trochę jakby kalecy, nienormalni. Ich siła duchowa stała w sprzeczności z kondycją fizyczną. Pomyślałem sobie, że kobieta mogłaby zagrać tego typu rabina. Pani Joasia bardzo poważnie odniosła się do mojej propozycji. Odbyła konsultacje z Julkiem Stryjkowskim, który był wyjątkowym znawcą judaizmu, nauczyła się odpowiedniego tekstu. Potem przyjechała do mnie i mówi: „Ja strasznie przepraszam, nie wiem, co zrobimy, bo się skaleczyłam w rękę i mam ją obandażowaną”. Ja się zachwyciłem: „To jeszcze lepiej. Mamy coś w rodzaju stygmatu. W postaci będzie coś nadrealnego”.

Protestów się nie bałem, bo – powiedzmy sobie otwarcie – nie wszyscy Żydzi znają się na żydostwie. A ci, co się znają, są przeważnie zajęci innymi sprawami niż film.

W tym filmie pokazuje się Pan na ekranie, w obiektywie kamery odbija się Pana twarz. Widzimy ekipę filmową przy pracy. Dlaczego dokonuje Pan

autodemaskacji? W *Jak daleko stąd, jak blisko* też ujawniał Pan, że kręci film.

W *Dolinie Issy* ratowałem się, jak mogłem, także przez pokazywanie warsztatu, sposobu, w jaki opowiadam książkę Miłosza. Sfilmowałem nawet cud, który zdarzył się w sąsiednim Olecku. Cała okolica tym żyła. Z drewnianego krzyża stojącego na podwórzu kościelnym coś wyciekało. Nie smoła, nie żadne soki, bo to był stary krzyż. Coś wyglądające jak krew. Ja się temu, mimo sceptycyzmu, poddałem. Skręciliśmy to razem z otoczeniem, po to, żeby dodać filmowi gazu.

Robiąc *Dolinę Issy*, kupiliśmy w Suwałkach pięćset sztucznych kwiatów, żeby umaić nimi pejzaż. Jeśli nawet widz tego nie zauważył, mógł odczuć jakąś inność. Tu nie chodzi wcale o efekciarstwo, tylko o efekt zbliżenia się do prawdy. No, może nie do prawdy, ale do jej przeczucia.

W każdym jest chętka naiwna, infantylna i bezczelna, że może szczęśliwym trafem uda się poznać prawdę albo jakąś cząstkę prawdy. Ja, tak bez pełnej wiary, w swoich nieszczęsnych książeczkach i filmach usiłowałem stwarzać pewne sugestie dla czytelnika i widza. To było pokazywanie kierunku, uchylanie jakiejś furtki. Żeby odbiorca sam, za moją niezbyt przekonywającą namową, spróbował do czegoś się zbliżyć. Widzowi jest to potrzebne, dobrze to odbiera, nie tylko jako rodzaj mojej gry. Ciągle piszą, że ja gram z czytelnikiem czy z widzem. To prawda, ale ja gram nie na pieniądze, tylko na emocje.

W recenzjach z *Doliny Issy* można przeczytać, że nie jest to adaptacja książki, nie jest to film o Tomaszku – nie ma jednostkowego bohatera, za którym można by pójść, nie jest to też film o Litwie. O czym właściwie miał być ten film?

Co ja na to mogę powiedzieć? Nie jest to ekranizacja – moim zdaniem jest to ścisła ekranizacja książki. Nie jest film o chłopczyku, a ja robiłem film o tym chłopczyku. Nie jest to film o Litwie, a ja robiłem film o Litwie.

Wobec tego mogę tylko uchylić kapelusza i szybkim krokiem odejść.

***Dolina Issy* to znowu wędrówka do kraju lat dziecinnych, i Miłosza, i Pana.**

Wszyscy wędrują do przeszłości. Jezdnia jest dwupasmowa. Prujemy do przodu, bo nas życie niesie, a jednocześnie nieustannie wracamy.

Dlaczego tak uczepiłem się Wileńszczyzny? Ponieważ już jako początkujący autor zrozumiałem, że trzeba mieć swoje korzenie. Wtedy wie się, co ma się robić. Jako kierownik literacki „Kadru”, podpuszczałem Kazia Kutza, żeby zabrał się do Śląska, bo to jego wspaniałe zaplecze.

Moje Kresy to jest i było bogactwo, wielowątkowość kulturowa, językowa, religijna, obyczajowa. W książkach i w filmach uprawiałem mój prywatny ekumenizm, starałem się łagodzić, jednać ludzi ze sobą. W ten sposób realizowałem zalecaną przez Giedroycia politykę wobec Wschodu – mimo że nigdy nie byłem w Maisons-Laffitte ani nie poznałem Księcia osobiście.

Gdy jechałem do Wilna, na zdjęcia do *Lawy*, w Grodnie jakiś młody pogranicznik spytał mnie: „To co, będzie Pan kręcił film według naszego największego poety Mickiewicza?”. Ja się z nim zgodziłem. Białorusin ma prawo tak mówić.

W *Dolinie Issy* zaangażowałem aktorów z Wileńszczyzny, do *Lawy* zaprosiłem Rosjan. Mimo że nie znam Ukrainy, w *Kalendarzu i klepsydrze* łupnąłem akt strzelisty pod jej adresem. To się bierze z lęku. Ja mam podobny uraz jak Adam Michnik. Boję się, mówiąc wulgarnie, nacjonalizmów, nieustannych napięć plemiennych. Mam uraz do wszelkich fanatyzmów. W tej chwili wydaje nam się, że fanatyzm był związany tylko z faszyzmem, stalinizmem, socrealizmem. Fanatyzm był zawsze. Każda formacja czy wiele formacji politycznych miało czołówkę sfanatyzowaną. Nie dość tego, ja wam powiem – może cenzura to skreśli, jak się ocknie – że winą za to nie obarczam ideologii. Obarczam ludzi, którzy realizują jakieś idee. Oczywiście, trudno by było sympatyzować z ideami hitlerowskimi. Ale na przykład taki socjalizm? Przecież zrobiono z tego potworną karykaturę.

Dorzucę tu jeszcze jedną rzecz – kult charakteru. Otóż, teraz – na starość – nie boję się powiedzieć: trzeba się strzec ludzi z charakterem. Bo co to znaczy charakter? To znaczy, że ktoś widzi tylko wycinek rzeczywistości, poza nim nic nie widzi i nic nie słyszy, i po trupach chce realizować to, co uważa za słuszne. Dużo bardziej wolę ludzi ogarniętych wątpliwościami, bo oni mają ogląd całości. Widzą, że jedna racja nie może

korzystać z nadzwyczajnych preferencji. Właśnie ludzie z charakterem stają się fanatykami.

Jechałem niedawno samochodem z Gustawem Holoubkiem i mówiliśmy o tym, ile razy w życiu byliśmy sztuczni. Gombrowicz powiada, bodajże w *Iwonie, księżniczce Burgunda*: „Jestem sztuczny, bo sytuacja jest sztuczna”. Ja i Gucio niejednokrotnie byliśmy sztuczni, kiedyśmy mieli do czynienia z ludźmi sztucznymi. Człowiek fanatyczny jest sztuczny i nie wiadomo, jak z nim postępować.

Rzuciłem się na fanatyków, ale to dlatego, że ja swoje życie przebadałem. Zrozumiałem na przykład, że nie umiałem nadążyć, nie potrafiłem się sfanatyzować. Ale pamiętam taki jeden moment w życiu, kiedy jako „pryszczaty” wystąpiłem groźnie i zdecydowanie wobec koleżanki redakcyjnej. Pokazałem muskuły ideologiczne. Co mnie napadło? Może chciałem udowodnić, że ja też umiem. Zaraz się jednak zawstydziłem. To było jak szczepionka przeciwko fanatyzmowi, którą sam na sobie zastosowałem.

Czy Wileńszczyzna jakoś się Panu odpłaciła?

O, tak. Nie raz ratowała mnie w czasie roboty, nagłe wejście w obszar pamięci dodawało gazu. Na przykład przy *Rzece podziemnej*. Chciałem w niej zatrzymać, jak w fotografii, stan wojenny. Nie nasz, konkretny, tylko stan wojenny w ogóle – w tej książce nie ma słowa o Solidarności.

Wszystko miałem pomyślane, ale motor nie zaskakiwał. Oleje były w porządku, benzyna też, bieg włączony – i nic. Aż tu nagle skojarzyło mi się to z wojną, z Wileńszczyzną i od razu poszło. Jak wszedłem do Kolonii Wileńskiej, natychmiast poczułem, że jestem zdrowy. Takie impulsy są potrzebne. Ja na przykład wielokrotnie bezwstydnie eksponuję sam siebie. Książkę *Bohiń* zaczynam: „Moja babka Helena Konwicka”. W *Kompleksie polskim* milicja mnie legitymuje, mówi: „Panie Konwicki”. Literaci na ogół trochę wstydzą się materiału biograficznego, udają, że piszą z głowy, to znaczy z niczego. Ja jestem przypadkiem odwrotnym, robię – przepraszam za patetyczny termin – prozę kreacyjną, czyli całkowicie skomponowaną przeze mnie. W obawie, żeby to nie stało się chłodne, ciężkie w odbiorze, wprowadzam siebie, usiłuję nadać temu, co piszę, prawie dokumentalny

charakter osobistego zwierzenia. Zamiast uciekać od autobiografizmu, kłamię i narzucam się czytelnikowi.

Robię to, bo wiem, jaki jest los literatury, a także po części filmu – choć nie muzyki i nie malarstwa, bo nimi rządzą inne prawa. Utwór jest gorący, bulwersujący, dotyka wszystkich. Potem zmieniają się okoliczności cywilizacyjne i psychiczne, nadchodzi nerwica innego pokolenia i to przestaje być żywe, przestaje przemawiać. Nie wiadomo, czy kiedyś zmartwychwstanie. Bo tych trupów dzieł artystycznych jest gigantyczny cmentarz, gigantyczne Bródno.

Co ciekawe, niektóre pozycje po jakimś czasie wracają, a nawet robią olśniewającą karierę, lepszą niż przy debiucie. Inne zostają martwe na zawsze. Aczkolwiek nigdy nie wiadomo, bo może ktoś kiedyś do tego wróci.

Myśleć o przyszłości jakiegoś utworu jest tym trudniej, że mamy teraz w sztuce nadprodukcję. Moja biedna *Bohiń*, bodaj w magazynie „New York Timesa", była wydarzeniem tygodnia. Skromnie to brzmi, ale dla człowieka z okolic Mongolii to jednak wydarzenie. Była trzy tygodnie na liście niekomercyjnych bestsellerów. Na koniec roku znalazła się w spisie najciekawszych książek roku. Ale – tylko żeby nikt tego nie usłyszał – tych najciekawszych w samej beletrystyce było z dziewięćdziesiąt. Kiedy byłem w Ameryce, codziennie ukazywało się szesnaście oryginalnych powieści. Pomnóżcie to przez trzysta sześćdziesiąt pięć dni. A ileż poza tym wychodzi różnych innych książek!

Dlaczego los miałby oszczędzić muzykę i malarstwo?

Byłem niedawno na jakimś koncercie i strasznie się stropiłem: cholera, muzyka to jest jednak królowa sztuk. Jest wieczna. Przeczytać dziewiętnastowieczną książkę, panią Konopnicką czy Orzeszkową, to jest w waszym pokoleniu pewien wysiłek i pewna dobra wola, ale Bacha i Mozarta możecie słuchać z największą przyjemnością, nie czując upływu czasu, a nawet jeśli go poczujecie, to podziała na was uwzniośląjąco. Malarstwo też nabiera z wiekiem nowej wartości. W tej chwili adoruje się nawet kicze z początku XIX wieku.

Literatura i film są w gorszej sytuacji, bo są zbyt dosłowne. Film starzeje się najbardziej, z powodu techniki. Chociaż kto wie, może pojawi się jakiś niesamowity wynalazek, który ożywi stary film.

Mam w każdym bądź razie uczucie, że robiłem w fachu, który może okazać się krótkotrwały. Kiedyś napisałem z obawą, że moje książki umrą razem ze mną. Wydawało mi się, że jestem skromny sceptyk. A teraz lekki strach mnie ogarnął, że one troszeczkę się pospieszą, że mogą umrzeć przede mną.

Czy po premierze *Doliny Issy* rozmawiał Pan o filmie z Miłoszem?

Nie. Miło sobie parę razy gawędziliśmy, ale na temat tego filmu nigdy. Tak jakby on nie istniał. Mistrz go nie uznał.

Jaki błąd popełniłem w związku z *Doliną Issy*, zrozumiałem ostatecznie, gdy dowiedziałem się, zdumiony, że rodzina Miłosza zachwycała się serialem pani Cywińskiej o Litwie – *Boża podszewka*. Przypuszczalnie, gdyby pani Cywińska zrobiła *Dolinę Issy*, Miłosz byłby szczęśliwy.

Czytaliśmy, że w stanie wojennym *Dolinę Issy* pokazywano w polskich ośrodkach kulturalnych za granicą. W czasach, gdy większość filmowców bojkotowała władzę, Pana film robił za „łamistrajka”.

Ja nawet nie wiedziałem, że był do tego wykorzystywany. *Dolina Issy* nie była moją własnością, tylko Filmu Polskiego, który ją wyprodukował. Mogłem się co najwyżej starać, żeby wyciszyć swój własny film, żeby on się nie narzucał, nie był elementem gry politycznej.

Wiedziałem za to, że Polska lekkomyślnie zgłosiła *Dolinę Issy* na festiwal w Indonezji. Myśleli pewnie, że to daleko, niegroźnie. A tam nagle postanowili zrobić fetę, dać film na otwarcie festiwalu, zaprosić Miłosza i mnie. Wiem, że wycofano film pod jakimś pretekstem technicznym.

Jan Dobraczyński, ówczesny poseł, wystąpił do ministra kultury, żeby zakazać grania *Doliny Issy*. Napisał, że ten film „nie jest chrześcijański, nie jest polski, jest pornograficzny i popularyzuje twórczość pisarza, który jest nam niechętny”.

Miło słyszeć. Coś mi się tam obiło, że się zżymał Dobraczyński, ale raczej mi to sprawiło przyjemność, niż zaniepokoiło.

XVI

Skrzypienie osi Ziemi

Powiedział Pan kiedyś, że *Powiększenie* Antonioniego zapamiętał Pan jako szum drzew.

Dlatego że ten szum drzew mną wstrząsnął. Pierwszy raz usłyszałem prawdziwy szum drzew, nie taki umowny, że ktoś w pewnym momencie papierem ściernym szura po stole. Artysta zadał sobie fatygę znalezienia prawdziwego szumu drzew, który był nieodzowny dla odkrycia prawdy, której przedtem nie znałem.

Ma Pan zamiłowanie do dźwięków. Lubił Pan umieszczać w filmach dzwony, kukanie kukułek z *Zaduszek* wykorzystywano w innych polskich filmach.

Słuchajcie, pani Maria Dąbrowska pisała, a przed nią parę tysięcy innych pisarzy, że cała nasza wiedza o świecie, ale nie ta krytyczno-intelektualna, tylko wiedza-zapamiętanie świata, bierze się z dzieciństwa. Ja też myślę, że czerpie się głównie z pierwszych lat. Potem człowiek ma już szalenie rozbudowany aparat krytyczny, zaczynają nim powodować impulsy społeczne. Najżywiej reaguje wtedy na jeden symbol – na zielony kartonik z portretem Waszyngtona. Powoli wchodzi w nas brud życia z jego impulsami, podnietami, z naszą chęcią wyskoczenia przed orkiestrę, zapisania się, wyróżnienia, nachapania się wszystkiego. To bardzo zamąca. Nauki Wschodu mają trochę racji, że warto pokontemplować. Chociaż ja nie jestem w stanie, bo jestem nerwowy, i wciąż mam coś do załatwienia. Trochę pokontempluję i zaraz lecę na miasto.

Moje dźwięki to na przykład pociągi. Wychowywałem się sto pięćdziesiąt metrów od torów kolejowych. Pociąg był dla mnie nie tylko środkiem transportu, także sygnałem świata, który gdzieś istnieje i którego nie znam. Pociąg należał do naszego życia – stale przecież jeździłem, dojeżdżałem do gimnazjum pociągiem. Stąd w mojej głowie te wszystkie

odgłosy: pociągu, który toczy się żwawo, trochę z góry, i pociągu, który zaczyna się męczyć, szczególnie towarowy, kiedy jedzie do Wilna i trochę jest mu pod górę, więc sapie. To były także gwizdy, na ogół pociągi gwizdały w określonych miejscach, czasem zagwizdały rozpaczliwie z niewiadomego powodu, co wprowadzało nastrój jakiegoś niepokoju.

Dźwięk dzwonów. Pamiętajcie, że ja w młodości widziałem Wilno z Kolonii Wileńskiej. Oglądane z doliny, wydawało się spiętrzone, bo stoi na pagórkach. Dzwonienie zaczynały zawsze kościoły katolickie, potem dołączały cerkwie. Dzwonienie katolickie, z większą częstotliwością uderzeń, ma w sobie pogodę, życzliwość dla świata. Dzwony cerkiewne uderzają rzadko, co robi przejmujące wrażenie. Posępny dzwon cerkiewny budzi w człowieku różne lęki, przeczucia.

Albo samoloty. Przed wojną samoloty na Łotwę latały przez Wilno, bodaj dwa razy w tygodniu. Przelatywały nad Kolonią Wileńską. Ten srebrny samolocik też był dla mnie znakiem czegoś, co znałem tylko z przekazów, czego się domyślałem. Miał dla mnie magiczne znaczenie do tego stopnia, że przez całe lata śniłem go. Śniłem, że spada i leży na brzegu Wilii, jest rodzajem wielkiej łodzi z okienkami, i mogę się do niego dostać, mam z nim jakieś perypetie.

Czy ma Pan jakieś wspomnienia z dzieciństwa, którym na stałe towarzyszą jakieś dźwięki, jakaś muzyka?

Jednym z pierwszych obrazów, które zapamiętałem, była śmierć ojca. Był chory na gruźlicę i umarł z powodu gwałtownego krwotoku. Pamiętam też inny obraz – było to pewnie rok czy półtora roku później; nie wiem komu zostałem akurat oddany na wychowanie, a może byłem w domu rodzicielskim. Widzę stół, tak jakby po posiłku – czy może po jakimś małym bankieciku – i, strasznie wyraziście, niebieski syfon, bo w owym czasie syfony były z niebieskiego szkła. Widzę ten syfon i słyszę z gramofonu piosenkę *Gariacze bubliczki*. To była taka białogwardyjska piosenka, bardzo modna w latach dwudziestych, która razem z białą emigracją przedostała się do Polski.

A jak Pan „słyszy” we wspomnieniach różne kraje, na przykład Wileńszczyznę Pańskiego dzieciństwa?

Pewni Fino-Szwedzi robili film dokumentalny o Wajdzie i o mnie. Powieźli mnie do Wilna. Poszedłem z nimi nad brzeg Wilenki, w takie miejsce, gdzie jest chyba stumetrowe urwisko. W dole widzę łąkę, trochę drzew, ruiny Młyna Francuskiego, o którym bez przerwy piszę. I nagle słyszymy prześliczny śpiew. Śpiew jakby nierealistyczny, anielski, strasznie wyrafinowany dźwiękowo i melodycznie. Przyglądam się, a tam, paręset metrów w dole, na łące chodzą na biało ubrane Litwinki. Nie wiem, co tam robiły. Może przyszły szukać swoich dzieci? I to jest właśnie ten dźwięk, brzmienie mojego dzieciństwa.

Litwini są narodem śpiewającym. W tym małym kraju jest coroczny festiwal, na który przyjeżdża, załóżmy, sześćset chórów. W moich dziecinnych latach dolina Wilenki cała była wypełniona dźwiękami. Intensywnie pracował wspomniany przed chwilą Młyn Francuski. On ma swoich wielbicieli, wielu ludzi przedwojennych przyznaje mi się, że chodziło tam pływać, bo przed młynem było rozlewisko, rodzaj ogromnego stawu. Młyn miał swój brum, swój dźwięk, bardzo przyjemny, a nawet – powiedziałbym – tajemniczy.

Po drugiej stronie Wilenki, w nigdy przeze mnie niezidentyfikowanych domach, w których zapalały się czasem czerwonawo okienka, co na mnie działa zawsze kojąco, ktoś grywał wieczorami na okarynie czy na flecie. To był bardzo wysublimowany dźwięk, nie taki zwykły jak na harmonii czy gitarze.

Poza tym ta dolina była też domeną pastuchów. Pastusi przed wojną stanowili klasę społeczną, ja też do niej przez krótki czas należałem – pasłem konie. Dolina była wypełniona twórczością pastuchów, którzy mogli śpiewać po białorusku czy po litewsku albo jakieś swoje prowincjonalne szlagiery. Ale też bardzo często improwizowali, a ich improwizacje były podobne do dzisiejszej nowoczesnej piosenki młodzieżowej, w której czuję, że artysta zaczął, ale nie wie, jak skończyć. Tamci pastusi w tej konkurencji osiągali chyba szczyty. Mogli być akademikami. Ich gigantyczne improwizacje ciągnęły się całymi kwadransami.

Taki szum jak u Antonioniego też mi towarzyszył, dlatego że najbliższy las zbiegał z łagodnego stoku doliny dwieście metrów od mego domu. Odgłosy lasu odbierałem jako rodzaj rozmowy między drzewami. Drzewa zadawały sobie jakieś pytania – i albo odpowiadały gwałtownie, albo melancholijnie, albo się zamyślały w tym swoim szumie. Nie mówię już o głosach ptasich. Kiedyś znałem się trochę na ptakach, teraz z trudem odróżniam srokę od wróbla.

Był też gramofon słyszany z daleka. Gramofon to był wtedy superwyrafinowany instrument, tak jak dzisiaj internet.

Ja o tym też gdzieś pisałem, bo ja się stale powtarzam, ale staram się powtarzać smacznie, to znaczy z nowymi okolicznościami. Na przykład, kiedy uczestniczyłem, wstyd powiedzieć, w partyzantce antyradzieckiej, zdobyliśmy gdzieś na braciach bolszewikach gramofon czy patefon, z dwiema płytami. Jedna była pęknięta, ale druga dość dobrze odtwarzała szlagier radziecki *Sierdce* z filmu *Świat się śmieje*. Całą zimę 1944/45 słyszę przy akompaniamencie melodii *Sierdce*, strzałów i skrzypienia śniegu, kiedy pospiesznie uciekałem. To był *leitmotiv*, jak w filmie, bo życie jest trochę jak film. Ilustrują je efekty i muzyka.

Czy kompozycja filmu przypomina, Pana zdaniem, kompozycję utworu muzycznego?

Zrobię małą dygresję. Rozmawiam z wami i, jako człowiek szalenie przenikliwy, słyszę, że mówię zdaniami urywanymi albo mówię pół zdania, po czym orientuję się, że wy sobie dokomponowujecie resztę. Albo mówię zdaniami, które zderzają się z sobą nieforemnie, niegramatycznie. Otóż, jeśli ten tekst zapisać, to będzie zupełnie coś innego, niż kiedy rozmawialiśmy. Bo ja część informacji przekazuję wam drogą emanacji, fluidów, bioenergetyki. Wy mnie nie korygujecie, nie żądacie uzupełnień, ponieważ wiecie, o co mi chodzi. Gdyby to jednak zapisać dokładnie i wydrukować, byłoby to jak film fabularny pozbawiony dźwięku.

Tę uwagę co do naszej rozmowy i współpracy robię po to, żeby porównać ją w jakiś sposób z filmem. Ja jestem nieuzdolniony słuchowo. Ludzie życzliwi tłumaczyli mi, że to nieprawda, bo nie chodzi o to, że nie mam słuchu, tylko o to, że nie mam pamięci słuchowej. Być może.

W każdym razie jestem niezwykle wyczulony na dźwięki. Teraz już trochę głuchnę, ale dalej jestem wrażliwy. W filmie dźwięk jest dla mnie równie ważny jak obraz. Możecie oczywiście zapytać: „No dobrze, ale co by Pan robił, gdyby film ciągle jeszcze był niemy?”. Nie wiem, pewnie posadziłbym klezmera, który by na skrzypcach coś grał. Jeśli chodzi o muzykę, to próbowałem różnych wariantów. Do *Zaduszek* sam skomponowałem, oczywiście w cudzysłowie, muzykę, po prostu wybrałem utwory, co do których czułem, że wniosą mi dużo do klimatu, wyrazistości dramaturgicznej. W innych przypadkach prosiłem moich ulubionych kompozytorów, którzy są w pewien sposób stworzeni do tego, aby wzbogacać film: Wojtka Kilara, Zygmunta Koniecznego – kompozytora docenianego w Polsce, ale nie na tyle, na ile zasługuje, Andrzeja Kurylewicza. Poza tym zawsze szalenie ważne dla mnie były i są nadal efekty dźwiękowe.

Pamiętam, przyszedłem kiedyś odwiedzić w klinice mojego umierającego kolegę, malarza Aleksandra Kobzdeja. Był upał, przed chwilą lunął deszcz, a on resztką sił wskazał mi parapet szpitalny, na którym odbywał się cały koncert spadających, rzęsistych kropel deszczowych. Dla niego to był koncert życia, tak to odczułem.

Dlatego w filmach bardzo często pochylałem się nad takimi najbanalniejszymi odgłosami przestrzeni, prosiłem, żeby nie były umowne, nie były tylko sygnałem informacyjnym dla widza, ale żeby jakoś zadziałały, korespondowały z opowiadaną historią. Do *Lawy* władowałem śpiewy białoruskie i litewskie. One nie mają wartości znaczeniowej, widz nie bardzo się orientuje, w jakim języku śpiewają i jaka jest treść słów. Chodzi o wywołanie w podświadomości – czy nieświadomości, jak mówi pan Jung – pewnych odruchów, archetypów naszego tutaj bytowania, pewnej niepamięci.

Nie jestem jakoś bardzo samoświadom muzycznie, ale mogę powiedzieć, co na mnie działa, a co nie. Na przykład parę lat temu byliśmy z żoną w Paryżu i mieszkaliśmy koło kościoła Saint-Sulpice. Tak blisko, że prawie mogłem ręką dotknąć go przez ulicę. Otwierałem tam czasem telewizor,

żeby w pokoju było życie. I kiedyś w telewizorze zaśpiewała ta – jak ona się nazywa? – ta ostrzyżona na łyso.

Sinead O’Connor?

Właśnie. Śpiewała jakąś piosenkę i ta piosenka uczepiła się mnie, tego nastroju, tego kościoła z niezwykłą i bogatą historią. I jeszcze był ten plac, przy którym mieszka Catherine Deneuve, którą bardzo lubię, i gdzie miało swoją siedzibę moje wydawnictwo Robert Laffont, bo ja tam byłem z powodu pokazania się po francusku *Bohini*. I teraz, ile razy ta piosenka idzie w radio, ja strasznie się męczę, ale w sposób pozytywny. To znaczy chciałbym to wyłączyć, bo to jest dla mnie dotkliwe, i nie mogę wyłączyć, bo to coś we mnie burzy, podnosi, popycha w stronę jakichś przeczuć, jakichś nieskoordynowanych myśli, może nawet lęków, ale też tkwiącej w tym przyjemności.

Była jeszcze pewna francuska piosenka. Ona też na mnie działa, ale dużo słabiej. Jeśli by traktować piosenki jako narkotyki, to powinienem brać tę O’Connor.

Ja już zresztą popisałem się jako muzykolog. Gdzieś w swojej nieszczęsnej prozie wspomniałem *Arię na strunę g* Bacha. Niestety, grywają ją najczęściej na pogrzebach – żeby ją usłyszeć, musiałbym latać na Powązki. Ale jest to utwór, w którym jest nieskończoność, jest śmierć, jakaś lubieżna ohyda śmierci, podniosłość śmierci, no i przestrzeń niewiadomego przed nami.

Czy ma Pan wspomnienia, którym towarzyszy w Pana głowie zupełna cisza?

Przykry wątek moich doświadczeń: noc na wsi. Bywałem u swojej cioci, a właściwie babci ciotecznej, Kowalewskiej, która mieszkała w Bujwidzach. Miała tam karczmę. Tak ją nazwałem, żeby brzmiało archaicznie. Miała jakiś lokal. Tam były cisze nieprawdopodobne. Poza tym, że pies, może wilk gdzieś się odezwał, cisza była tak straszna, że budziła we mnie strachy. Po prostu bałem się tych nocy, tej niesamowitej ciszy. Każdy dźwięk przynosił ulgę.

Cisza. Ja ciszy boję się do dzisiaj. Tutaj, w Warszawie w Nowy Rok budziłem się, kiedy wszyscy leżeli pijani. Była tak straszna cisza,

w pierwszym odruchu chciałem wybiec na ulicę, żeby szukać jakichś dźwięków, ale przecież mam radio. Jednak radio to nie jest to samo, bo to martwy głos, a ja potrzebowałem odgłosów życia.

Ale cisza też jest walorem muzycznym. Odgrywa pewną rolę dramaturgiczną. Ja szalenie szanuję ciszę i bardzo ją adoruję, jest ważna w lepieniu filmu. Myślę, że – choć to wygląda na paradoks – ma też swoje znaczenie, wagę i skuteczność w literaturze.

Jak się zapisuje ciszę w literaturze? Wielokropkiem, którego Pan nie znosi? A może tylko się ją sugeruje?

Można wywołać wrażenie. To może być wrażenie wyniesione z jakiegoś fragmentu, który może czy powinien przynosić ukojenie, na przykład dość burzliwy rozdział można zakończyć uspokojeniem, które ma walor ciszy.

Cisza jest jak lekarstwo, w dużej ilości zabija, a w małej leczy. Ciszę się dawkuje. Nie jest metaforą, tylko konkretną wartością fizyczną. W małej dawce spełnia funkcję dramaturgiczną, w ogromnej doprowadza do stanu jakiejś wyższej świadomości, ma cechy metafizyki.

Tu muszę się powołać na swoją zgrzebną prozę. Kilka razy próbowałem opisać koniec świata. Szczególnie mi pasuje, żeby była ostatnia para kochanków – tak jest w *Nic albo nic*. W ostatniej części wracam jakby do korzeni, do Wilna, do Kolonii Wileńskiej, i jest właśnie straszna cisza, tylko od czasu do czasu słychać jakby skrzypienie osi Ziemi, jest jakieś zakłócenie porządku. Czyli znowuż przywołuję dźwięk, który kontrastuje z ciszą odchodzenia, umierania.

Oczywiście, nie bawiłem się nigdy w futurologię, ponieważ wiem, że to jest naiwne. Wobec tego uznałem, że w tych sprawach mam prawo do własnej metaforyki. Bo nie wiemy, jaki będzie koniec świata – czy zderzenie z jakimś planetoidem, czy brak wody, czy za dużo wody, czy erupcje wulkaniczne. Ja sobie wymyśliłem obraz ledwo widocznej, powolnej śmierci planety. To może brzmi niezbyt wyrafinowanie, ale takie próby ukradkiem robiłem.

Ta książka chyba w ogóle jest bogato udźwiękowiona, ale już dokładnie nie pamiętam. Tam i Młyn Francuski występuje, i Puszkarnia, i Wilenka bardzo intensywnie szumi. U mnie Wilenka wydaje masę różnych

dźwięków. Nie tak jak Wasze głupie polskie rzeki, które płyną w milczeniu. Ona gada, szumi, śpiewa, szemrze, gniewa się.

Dlaczego? Skąd taka różnica?

Magiczność. Magiczność początku rzeki i jej podróży. Ona przecież podróżuje między nami, między rozsypanymi dworkami, wioseczkami, tu jakieś białoruskie wsie, tam polskie, litewskie. Ja dość się wściekłem, gdy pojechałem do Kowna. Poczułem się zazdrosny jako wilnianin. No bo słuchajcie, żeby miasto miało czelność znaleźć się tam, gdzie Wilia wpada do Niemna, w tym trójkącie! Już Niemen dobrze brzmi, a jeszcze dodajmy do tego Wilię, którą pierwszy pan Adam zaczął opiewać intensywnie swego czasu. No więc w takim miejscu wybudować się, ci Litwini bezczelni!

Wiele moich powieści ma ilustrację muzyczną, czego czasem czytelnik nie dostrzega. Na przykład chyba *Mała apokalipsa* – mówię chyba, bo słabo pamiętam swoje książki – cała idzie na ilustracji słynnego walca *Na sopkach Mandżurii*. Ten utwór nie jest zbyt wysoko ceniony w sferach krytyki muzycznej i muzykologów. Ale jego funkcja psychologiczna jest bardzo silna. Gdybym puścił to wam z płyty czy z kasety do jakichś stosownych obrazów, nawet do pejzażu, to byście zobaczyli, że to działa.

Gdzieś czytałem, że nasz hymn AK-owski, *Rozszumiały się wierzby płaczące*, jest po prostu rosyjską pieśnią *Pożegnanie Słowianki*, skomponowaną w 1916 roku przez oficera carskiego polskiego pochodzenia, bo też wszystko na świecie jest strasznie skomplikowane.

XVII

I jeszcze mruczał z zadowolenia

Od czasu gdy w *Kalendarzu i klepsydrze* dał Pan sugestywny portret swego kota Iwana, wydawcy męczą innych autorów, by pisali o kotach. Na skutek tych namów powstała nawet polska antologia opowiadań o kotach *Trzynaście kotów*. Powróćmy zatem do świętej pamięci Iwana. Jaki był jego wpływ na Pana pracę?

Z kotem przygoda była taka, że to dzieci żądały kota. Ja ze straszną niechęcią odebrałem kotka od Marysi Iwaszkiewicz i przyniosłem do domu. Ale, jak można się było spodziewać, po trzech miesiącach dzieci zapomniały o kocie, bo już miały inne zainteresowania. Więc ja, w poczuciu obowiązku, musiałem się wobec tego zwierzęcia zachować lojalnie, zaprzyjaźnić się z nim i pielęgnować go przez osiemnaście lat. Trzy czwarte z tego czasu nie wyjeżdżałem na wakacje, bo ktoś musiał dotrzymywać mu towarzystwa, a on był wymagający i kapryśny. Zresztą sam bym cierpiał, wiedząc, że znosi jakieś niewygody psychiczne.

To kot nie mógł z Panem pojechać?

Właśnie on nie jeździł. I ja to rozumiałem. Raz próbowałem go wywieźć, komuś dać na wakacje. Nie chcę już nawet wspominać, co on przeżywał w podróży.

Oczywiście, gdyby dzieci zażądały pieska, to byłby piesek. I ja bym tak samo porządnie zachował się wobec psa. Zresztą, teraz wnuczka ma psa i jestem dla tego psa lojalnym partnerem. On mnie już skojarzył na swoim ekranie pamięci, w swoim jestestwie, z parówką. Ile razy się widzimy, ja zawsze muszę wyjąć parówkę i poczęstować go. Gdybym tego nie zrobił, to zadałbym mu cios, zrobiłbym mu straszną przykrość i zachwiałbym jego poczuciem bezpieczeństwa. Nagle zrozumiałby, że świat jest niestabilny, funta kłaków niewart. Teraz też mam w lodówce parówkę, bo a nuż przypadkowo usłyszę, że wnuczka na chwilę wchodzi do mnie z psem.

Jak się nazywa?

Pies? Wyjątkowo banalnie, ubolewam. Misio się nazywa. Jest wielkiej urody. Kundel, ale wilkowaty. Ma bardzo przystojną gębę i strasznie jest miły. Cały czas ma minę bożydara, to znaczy tego, którego wszyscy kochają, muszą kochać, nie ma na to rady.

Urodziłem się w Nowej Wilejce, mieszkałem w Kolonii Wileńskiej, gdzie była masa przyrody, kwiatów, traw, drzew i masa różnych zwierząt. Teraz często słyszy się, że ktoś spadł z konia i są tego potworne konsekwencje. Jestem tym lekko stropiony, ponieważ ja z konia spadałem parę razy dziennie. To było wliczone w nasze obcowanie z końmi. Rzeczą poważną było oczywiście kopnięcie. U dziadka był furman, którego koń kopnął. Wszyscyśmy cały czas chodzili na palcach, mówiło się, że strasznie nerwowy ten furman, bo go koń kopnął. Jakaś aureola tego kopnięcia nad nim się unosiła, więc obcowaliśmy z nim z lękiem. Rzeczywiście, kopnięcie to jest coś. Ale spadanie? Najczęściej jeździło się na oklep. Nie mieliśmy wysokich butów typu szklanka, bryczesów, pejczów, czapeczek, kosztownych siodeł.

Zwierzęta nie stanowiły dla nas, tak jak dla was, mieszczuchów, jakiegoś fenomenu, obiektu niespełnionych uczuć. Zwierzęta były czymś naturalnym. Pies mógł być kopnięty przeze mnie, ale też mógł mnie capnąć za łydkę. Dlaczego? Bo, jak to w rodzinie, drobne nieporozumienia mogą się zdarzać.

[^] Rodzina Konwickich w mieszkaniu przy ulicy Górskiego: córka Anna, Konwicki z kotem Iwanem, żona Danuta i starsza córka Maria

Miałem na przykład psa, który nazywał się Panfil. Na łańcuchu, na drucie biegał przez całe podwórze. Potwór. Ale nie był potworem, tylko grał potwora. Natomiast ze mną był w komitywie, co polegało na tym, że strasznie mnie namawiał, żebym go spuścił z łańcucha i wziął ze sobą. Czego on mi nie obiecywał: że będzie wierny, że będzie szedł przy nodze, że będzie moim obrońcą, będzie mnie zabawiał w czasie tej naszej wycieczki. Jak mnie namówił, to tyle go tego dnia widziałem, ponieważ on miał tysiąc spraw do załatwienia. Cały czas na uwięzi, a tu biegają koledzy i koleżanki-suki. Do dziś widzę, jak jakaś suka pędzi – tam były wielkie przestrzenie, więc miała gdzie biegać – a za nią gna ze trzydziestu kawalerów.

Czyli, mówiąc krótko, gdyby córki zamiast kota zażądały psa, to bohaterem Pana prozy mógłby być na przykład pies Misio?

Oczywiście, że mógłby. Gdyby ktoś mi krowę przyprowadził, tobym palnął pean na cześć krowy.

Pies, i to czarny, pojawia się w *Lawie*. Biegnie przed diabłami, granymi przez Jana Nowickiego i Piotra Szulkina.

Pies w *Lawie* ma groźniejsze znaczenie niż pieszczenie naszych uczuć samarytańskich. On może coś zapowiadać. Jest mnóstwo zabobonów związanych z pokazywaniem się psa. Gdy się pokazał, zwiastował nieszczęście. Słyszałem, że kiedy pewien pisarz umierał w Oborach – o czym tam wtedy nie wiedziano – całą noc wył pies, który nie wiadomo skąd się przybłąkał.

Pamiętajcie, że jeszcze działa to, co myśmy nazwali erudycją kulturalną w człowieku i co mnie kusi. Oczywiście, że tego psa puściłem w paru miejscach umyślnie, ale do końca nie wiem dlaczego. Pewnie na *wsiakij pożarnyj słuczaj*, jak mówią Rosjanie. Jak człowiek coś robi, to wszystko, nawet własną wątrobę by wetknął, żeby było dobrze, żeby to miało jakieś znaczenie.

A co znaczą koty w Pańskich filmach?

Gdzie wy widzicie u mnie koty?

W *Lawie*, w scenie z Holoubkiem i Łomnickim, jest kot. W *Dolinie Issy*, w izbie, gdzie tkają dziewczęta, są koty.

One tam są, bo jak mówię, spędzały z nami życie, były członkami rodziny. Ich brak byłby uderzający, byłby jakąś wyrwą w obrazie dnia.

Wracając do Iwana, to powiem, że obecność Iwana do dzisiaj czuję. Minęło ze dwanaście lat od czasu, kiedy on zniknął, odszedł. A mnie jeszcze się zdarza, że kiedy w nocy przechodzę przez korytarz, to się potykam, bo mi się wydaje, że on przebiega mi koło nóg. Nie dość tego. Mam uczucie, że on skądś tam nadzoruje nas, naszą rodzinę.

Dawniej zawsze istniała obawa, że nie dostaniemy paszportów. Kiedy z żoną wypełnialiśmy formularze paszportowe, wiadomo było, że jeśli kot nie wskoczy na stół i nie usiądzie na nich estetycznie, założywszy ogonek i łapki, to nie będzie paszportów. A jak skoczył, siadł z aprobatą, zezwolił na wyjazd, wiedzieliśmy, że są szanse na paszport. Mówię to żartobliwie, bo tak trzeba mówić. Ale odegrał on pewną rolę w naszym życiu. Kiedy miałem chore gardło, to on mi je lizał. Jeśli mi się zdarzyło w stanie lekkiego upojenia alkoholowego przewrócić się i walnąć głową, to też ją lizał, pilnował, żeby się jakieś bakterie nie dostały i żeby pani Konwicka nie

zobaczyła, że mąż wrócił pokancerowany. Przyjacielska troska. Ja się o niego troszczyłem, a on się troszczył o mnie. Jakaś jego obecność dalej trwa. I w tym nie ma żadnej bujdy.

Czy Iwan nie był zazdrosny o to, że Pan pisze? Są koty, które potrafią kłaść się na papierze albo maszynie do pisania.

Tak, on też usiłował interweniować. Zagadką było, czy nieświadomie realizował swoją zachciankę, żeby wskoczyć mi na piersi, gdy – po swojemu – pisałem, leżąc, i pomruczeć, czy miał jakiś zamiar. Czasem nawet podejrzewałem, że miał zamiar pozytywny. Czuł, że zbliżam się do kluczowego momentu, i chciał mi dodać jakiejś energii. A więc nie było to czysto egoistyczne. Iwan był pełen godności i bardzo w siebie zapatrzony, ale miał mi coś do zaoferowania.

Czy oglądał telewizję?

Muszę tu przytoczyć fakt bardzo zdumiewający, o którym do dzisiaj myślę. Jednym filmem się zachwycił. Siadł na stole i przez godzinę czterdzieści minut nie oderwał wzroku od ekranu. Miesiącami zastanawialiśmy się z żoną, co to znaczy, bo film był radziecki, o młodym Leninie. Dlaczego go zachwycił? Tłumaczyliśmy sobie, że może dlatego, że sam nazywa się Iwan, może poczuł jakieś związki, fluidy.

Jeśli chodzi o aparat telewizyjny, to on dostał kiedyś straszną, naprawdę straszną, nauczkę, po której wstydził się parę miesięcy. Dawniej telewizja nie liczyła się z czasem i przez pięć minut pokazywała na przykład jakąś tablicę z widoczkiem albo na ekranie latały jakieś ptaszki czy pływały rybki. No i kot Iwan rzucił się łapać te ptaszki. Wygłupił się, i to przy ludziach, przy nas. Jego mina po tym, jak walnął w telewizor – straszne to było. Potem był z telewizją bardzo ostrożny. Dlatego to było takie zdumiewające, że pochłonął ten film o Leninie. I jeszcze mruczał z zadowolenia.

Lubi Pan cudze koty, na przykład koty znajomych?

Byłem zaproszony z grupką literatów przez dyrektora Louisiana Museum w Kopenhadze. To bardzo zamożni ludzie, szklane pawilony nad morzem, sztuka współczesna, piękny park, trawa przycięta. Składamy wizytę. Wchodzimy, wita nas pan dyrektor i jego piękna, wytworna żona z jakimś egzotycznym kotem. Ja przechodzę, witam się z panem, z panią i z jakiejś chęci podlizania się chcę pogładzić kota, ale rezygnuję. Za mną idzie

Wisława Szymborska. Szlachetna, dobra, kochająca zwierzęta. Wysuwa rękę, żeby pogładzić kotka, a kocur wpija się jej w środek dłoni. Krew sika na wszystkie strony. Pani Wisława mówi, że drobiazg, ale to wcale nie taki drobiazg.

Otóż widzicie, jak to bywa. To jest jednak rodzaj loterii. Zastępczynią i przyjaciółką właściciela warszawskiej księgarni na Nowym Świecie 41 jest kotka, która czasem leży tam na wystawie. Broń Boże, nie należy pukać w szybę, przeszkadzać jej w spaniu. Ta kocica jest dość dumną osobą, powiedziałbym nawet, wyniosłą, ale ze mną czasem wdaje się w rozmowy. Ona na ogół rano wychodzi na obchód, patrzy, co słychać na ulicy. Witamy się, ona daje mi się głaskać. Ja pytam: „Co u ciebie? Jak idą interesy?”. Ona mówi, że jako tako. Potem pyta, co ja piszę. Mówię, że aktualnie nic nie piszę. A ona: „No tak, to też dobrze”. I tak się rozchodzimy.

Ja może jakby z lekceważeniem mówiłem tutaj o dzisiejszym obcowaniu ze zwierzętami. Ale przecież ono ma fundament bardzo poważny. Czujemy, że giną nasi towarzysze niedoli na tej Ziemi. Gdzieś przeczytałem przerażającą statystykę, że rocznie ginie sto dwadzieścia siedem gatunków, biorąc pod uwagę wszystko – od muchy do słonia. Obudził się w nas podświadomy lęk. Stąd ekologia, stąd opieka nad zwierzętami, strasznie histerycznie i dynamicznie działające towarzystwa. Ludzie czują, że niedobrze się dzieje z wypełnieniem jakiejś jedności tego świata. Mówię o tym dlatego, że sześćdziesiąt czy więcej lat temu świat był bardziej zaludniony różnymi stworzeniami. Teraz są takie dziwactwa jak cmentarze zwierzęce, ale może one wcale dziwactwami nie są. Bo jeśli ktoś ofiarował zwierzęciu jakieś kwantum uczuć, to co mu się dziwić, że chce, aby potem została jakaś pamiątka tego incydentu.

Drugiego kota nie chce Pan mieć?

To jest straszne obciążenie. To jest może nawet trudniejszy obowiązek, niż mieć żonę. Zwłaszcza jeśli chce się być w porządku wobec zwierzęcia, a nie skazywać je na jakąś formę cierpień.

XVIII

Gdybym pochodził z Bydgoszczy

Po Miłoszu sięgnął Pan po Mickiewicza. Dlaczego w 1988 roku postanowił Pan przenieść na ekran *Dziady*?

Pomysł sfilmowania Mickiewicza zrodził się w żywocie stanu wojennego. Leżąc na tapczanie, nie oglądając się, po omacku sięgnąłem za siebie i z półki z książkami wyciągnąłem *Dziady*. Tknęło mnie, zacząłem czytać i pomyślałem, że to jest najbardziej współczesne, jakie może być. I że może jest okazja, żebym to zekranizował w trochę nowocześniejszej formie.

To łączyło się z ówczesnym nastrojem społecznym, z jakąś potrzebą. Film związany jest z największym polskim świętem narodowym, Świętem Zmarłych. W morzu ognia, zniczy następuje powrót pana Adama na jedną noc do ojczyzny. Początkowo myślałem o czymś prostszym, o skręceniu na wideo przedstawienia teatru, który wystawiał *Dziady* w Muzeum Archidiecezji, i obramowaniu go współczesnością, strajkami, demonstracjami, cmentarzami. Nikt mnie jednak nie wsparł w tym pomyśle. Wobec tego sam wziąłem się do *Dziadów*. Czas był sposobniejszy, bo nasza władza ludowa miękła. Miała nad sobą nahaj, którym była Wolna Europa. Oni wszystko, biedni, robili pod Wolną Europę. Przecież ja w stanie wojennym bezczelnie jeździłem do Australii, Japonii. Bali się, że Wolna Europa będzie mówić, że nie dali Konwickiemu paszportu. Ten ich lęk przed Wolną Europą szalenie pomagał. W tym wypadku pewnie towarzysze mówili: „Słuchajcie, jak nie damy Konwickiemu robić *Dziadów*, Wolna Europa będzie przez miesiąc nas dręczyła”.

Kręcąc *Lawę*, pojechał Pan, drugi raz po wojnie, do Wilna. Jak wyglądało w 1956 roku, a jak w 1988?

Wilno 1956 roku było Wilnem tego najdziwniejszego, najbardziej nieapetycznego okresu Związku Radzieckiego. Szarość, bieda i wszechogarniająca doktrynalna sowieckość. W 1988 roku to już był

Związek Radziecki w stanie chaosu. Ale dalej dominowała atmosfera radzieckości. Jeszcze mało się słyszało Litwinów, wszędzie widziało się sowietczików. Dopiero później, w latach dziewięćdziesiątych, nagle ta sowieckość znikła jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki.

Kiedy w 1988 roku znalazłem się w Nowej Wilejce, postanowiłem znaleźć ulicę Letnią, na której się urodziłem. Przez całe życie zatajałem tę ulicę, ponieważ był tam dom wariatów. Jak mówiłem, że na Letniej, to wszyscy wybuchali śmiechem, bo to tak jakbym tu powiedział, że urodziłem się w Tworkach. Ale wtedy pomyślałem, że może już ludzie zapomnieli, i zacząłem szukać. Nie mogłem jednak znaleźć. Były tylko jakieś radzieckie bloki, ulica rozpłynęła się pod nimi, poszła w niepamięć. Nawet stare baby, które wypytywałem, mówiły: „Letnia? *Nie znajem, nie znajem*”.

I jeszcze jedno się zmieniło – kolor. Gdy pojechałem do Wilna, wychodzę za miasto, patrzę: Wileńszczyzna jest niebiesko-fioletowa. Cała zarośnięta dzikim łubinem. Z dzieciństwa tego nie pamiętam. Preferowaliśmy inne kwiatki, inne krzaki nas otaczały. Nie wiem, czy to wynik działalności władzy radzieckiej, czy upływu czasu, ale Wileńszczyzna stała się niebiesko-fioletowa.

Coś wam powiem. Ja od miejsca, od materii, bardziej cenię pamięć abstrakcyjną. Wiem, że jak coś napiszę, i to będzie coś warte, to będzie zawsze żywe, będzie apelowało do pamięci. Natomiast miejsce materialne można odkształcić, można zmienić, można nadać mu zupełnie inne znaczenie. Dlatego nie jestem tak fanatycznie jak inni przywiązany do miejsc. Jestem przywiązany do miejsc pamięci.

Dlatego nie jeżdżę do Wilna. Podobnie jak wielu kolegów pochodzenia wileńskiego. To jest zupełnie inne Wilno, a tamto, które zapamiętaliśmy, cały czas w nas istnieje. Wszelkie odwołania, nawet artystyczne, są z nim związane. Kiedyś napisałem, i to jest prawie prawda, że większość scen miłosnych w moich książkach, gdziekolwiek by się działy, tak naprawdę odbywa się nad Wilenką. Jestem przywiązany do tej Wilenki, która coś dla mnie znaczyła i która, być może, razem ze swoim otoczeniem pobudziła moje apetyty metafizyczne. Moje konfrontacje po latach są niekorzystne. Nie odczuwam wzruszeń. Może trochę jakichś lęków. Jednak sprawia mi

przyjemność, jeśli ktoś pierwszy raz był w Wilnie, zachwycił się i mówi mi: „Słuchaj, to takie piękne miasto”.

Upływ lat to jedno, Związek Radziecki – drugie, ale jest przecież w Wilnie Ostra Brama i parę innych miejsc, które zawsze mają swoją siłę.

Cholera jasna, człowiek wszedł na niebezpieczne tory, podkręcają mnie tutaj jako patriotę. Tak, rzeczywiście żyję z Wileńszczyzny. ZAIKS bije tylko za to, że to eksploatuję. Pamiętam, jak Słonimski sobie żartował – co by też pisał Konwicki, gdyby pochodził z Bydgoszczy? Że niby wykorzystuję kredyt romantyzmu, Mickiewicza, filomatów, filaretów. Tak, żyję z Wilna. Ale wybuchnąć przed wami szałem patriotyzmu wileńskiego, rozszlochać się, zacząć wyrywać włosy z głowy – nie jestem w stanie.

Mówi Pan, że ma wszystko w głowie, więc świat materialny, zastany po latach, nie jest ważny. Ale czy gdy wraca się w takie miejsca i widzi wszystko zmienione, zohydzone, to nie deformuje to wspomnień?

Trafione w sam środek. Mnie zaszkodziło. Odczarowało, zbanalizowało, odebrało jakiś wymiar, blask *sacrum*, tajemnicy, czegoś zabronionego. Moje miejsce stało się tylko jednym z biednych miejsc Środkowej Europy.

Jak można dać sobie z tym radę? A może takie uszkodzenie pamięci jest nieodwracalne?

Mnie się wydaje, że to na zawsze uszkadza.

Panu się to przydarzyło?

A co, jestem u lekarza, że mnie tak badacie? Nie wiem, jak sobie dać radę. Mnie się to akurat zdarzyło pod koniec życia, więc może nie mieć jakichś fatalnych skutków, ponieważ *quantum* tego, co miałem wykorzystać ze swojego kraju, już przedtem wykorzystałem. Dlatego to nie jest dla mnie katastrofą, tylko doświadczeniem psychologicznym. Zadowoliłem?

W porządku. No więc jest Pan w 1988 roku w Wilnie. Jest tam też Pana przyjaciel Gustaw Holoubek, główny aktor w *Lawie*. Czy „uczy” go Pan Wilna, oprowadza, pokazuje?

Jestem zbyt dumnym wilnianinem, żeby jakiegoś krakusa wprowadzać, wpierać mu Wilno. Nie. Rzucał Gucio okiem, w końcu się upokorzył, powiedział, że w porządku. Bo on, jako krakus, strasznie jest zajadły. Ale uznał Wilno. Co prawda, pomogło mu to, że jak Jagiellonowie coś budowali

w Krakowie, to natychmiast u siebie w Wilnie replikę czy coś podobnego stawiali. Więc zobaczył pewne podobieństwa do Krakowa i poddał się.

Chyba już koniec z tym Wilnem.

Gustaw Holoubek jest w filmie Poetą, samym Mickiewiczem. Ale jest też człowiekiem, który grał w *Dziadach* Dejmka w 1968 roku. Czy to miało jakieś znaczenie dla Waszej pracy?

Ważna była moja pewność, że on po prostu urodził się po to, żeby to zagrać. Próba w teatrze ani mi nie pomagała, ani nie przeszkadzała, bo była w innych okolicznościach, w innym zakresie oddziaływania, w innym czasie. Miałem wrażenie, że zapisuję w trwalszym materiale, że zostawię w kamieniu wyryty incydent *Dziadów*.

Widział Pan spektakl Dejmka. Co Pan z niego zapamiętał?

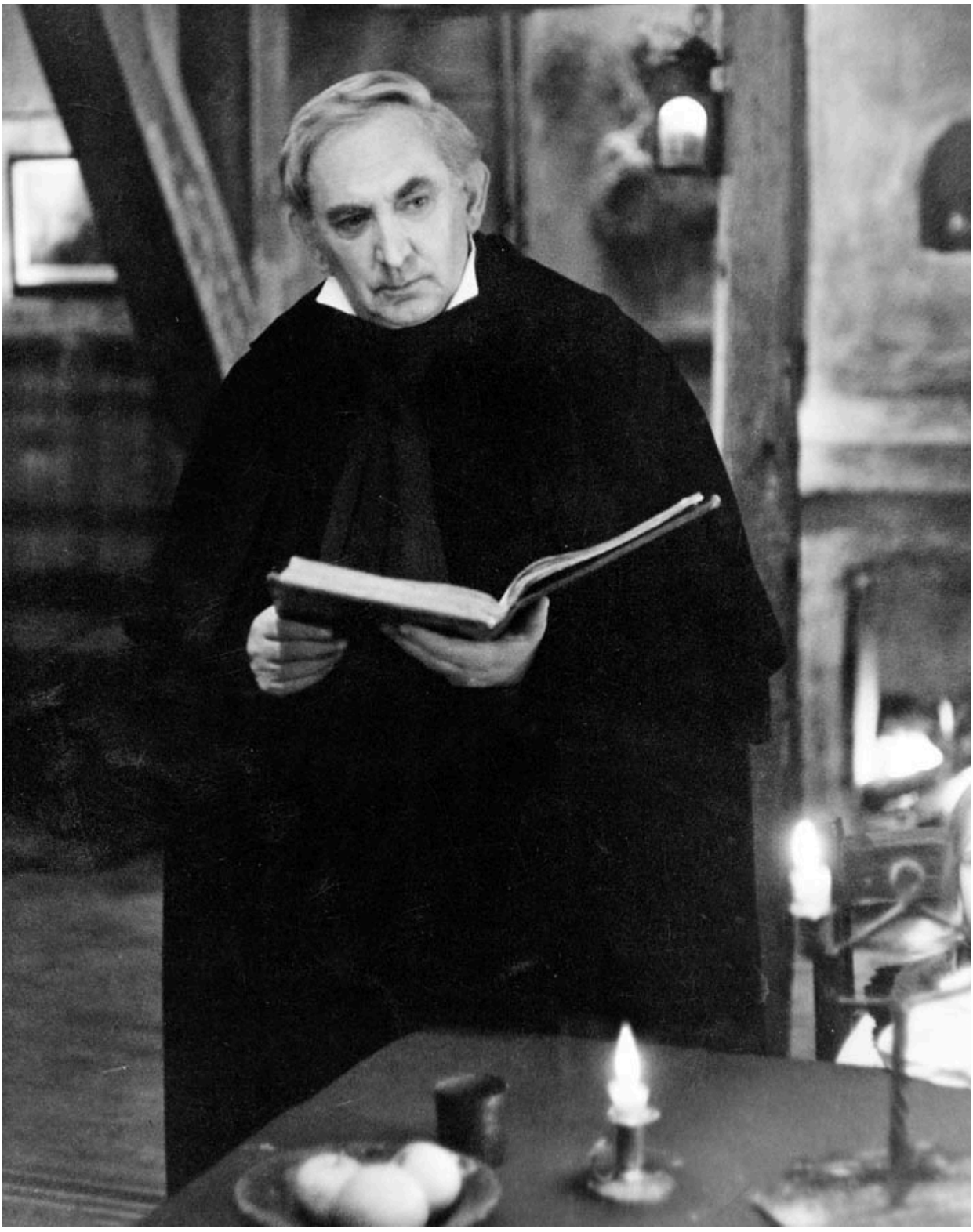
Całe przedstawienie słabo pamiętam. Pamiętam Gustawa.

Te *Dziady* Dejmka, które tak wybuchły, eksplodowały, zaczęły irytować Stasia Dygata, nazwanego kiedyś przeze mnie „potworem z Mokotowa”, bo kochał, i zaraz potrafił być zazdrosny i nieznośny. Sam nie poszedł do teatru, ale wiedział, że ja poszedłem, i kazał mi przyjść do siebie na Wiktorską. Przyszedłem, a on leży i udaje chorego. Bardzo wysoki, jeszcze przytył, z wielkim brzuchem, leży na łóżku. Siadłem obok, na tapczanie. Wiedziałem, jak mam się zachować, żeby zrobić mu przyjemność. Pyta: „Byłeś, no i co?”. Mówię: „Wiesz, ja na początku zaraz zasnąłem. Obudziły mnie krzyki Gucia w którymś momencie, jak tę Wielką Improwizację mówił”. Natychmiast dostałem nagrodę. Dygat miał wąskie usteczka, które, jak był zadowolony, wyciągały się i wędrowały aż pod oko. Mówi tymi ustami: „Słuchaj, mamy dziś pyszny obiad, są dwie zupy, dwa drugie dania, zostaniesz?”. A ja: „Oczywiście”.

Dziady w sześćdziesiątym ósmym roku to ogromnie złożony fakt. To jest zjawisko, incydent, w którym jest bardzo wiele rzeczy. Spektakl świetny, genialny wybuch aktorski Gustawa. Ale pamiętajcie, że były frakcje partyjne, że były kombinacje, jedni podsycali, drudzy hamowali, tamci chcieli sprowokować. To tak obrosło, że trudno rozmawiać o samej warstwie artystycznej tego wydarzenia. Dlatego tak mi ciężko jest się w to wdawać, bo musiałbym wystąpić jako socjolog, historyk Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej i sytuacji środowisk artystycznych.

Chodzi nam o zależność między obiema interpretacjami. W ogóle nie rozmawialiście o tym z Gustawem Holoubkiem przy robieniu filmu?

O czym tu gadać? Szołochow poszedł kiedyś do Aleksieja Tołstoja kupić psa myśliwskiego. A ten, jak zobaczył Szołochowa, zaczął strasznie teoretyzować: literatura a epika, prawa epiki, tego, tamtego, a Szołochow cały czas mówi tylko: „*Prodajtie sobaku*”.



[^] Gustaw Holoubek jako stary Poeta w *Lawie* (1989). Holoubka mówiącego Wielką Improwizację Konwicki nagrał tylko w jednym dublu

Myślę, że każdy tak zwany artysta troszkę się boi mózgu i teoretyzowania, za dużej samoświadomości, bo to jest niebezpieczne, to może stać się ograniczającą ułomnością. Nie wszystko należy werbalizować. Nie do wszystkiego należy naukowo podchodzić, łącznie z seksem. W amerykańskich filmach widzę, jak oni kopulują i to komentują.

Za karę powiem anegdotę Gucia Holoubka: hotel, ktoś słyszy łoskot za ścianą i damskie: „Wyżej, niżej. Och! W lewo, w prawo, jeszcze trochę. Ach!”. I w końcu taki stateczny męski głos: „Pani Zosiu, kto tu kogo pierdoli?”.

Podobno do *Lawy* dokonał Pan wyboru fragmentów Wielkiej Improwizacji, ale gdy kamera ruszyła, zorientował się Pan, że Holoubek mówi inne fragmenty.

To prawda, ale ja usłyszałem wtedy, że jest w porządku. Musiałem asystentkę powstrzymać, żeby dała mu spokój. Coś wam powiem: jeśli ktoś się zna na poezji w Polsce, to zna się Gucio Holoubek. Dlaczego? Bo on ją musi powiedzieć. Jak poezja jest marna, on to czuje, bo ona przez niego przechodzi chropowato, zacina się, zakręca. Gdybyście go zapytali, jak powie Wielką Improwizację, odpowiedziałby: „Nie wiem, nie wiem”.

Myśmy Wielką Improwizację nagrali tylko w jednym dublu. Wiedziałem, że to niebezpieczne, bo na przykład taśma może się źle wywołać, ale zaryzykowałem. To było kręcone w atelier, bardzo proste w sensie inscenizacyjnym. Potem, podczas montażu ludzie przechodzący obok przystawali z wrażenia. Moja montażystka i inni ludzie z ekipy kłócili się zresztą ze mną, że coś tam w jego monolog wcinam. Ale ja wcinałem wyłącznie jako lekarz okulista-amator. Holoubek mówi dwanaście i pół minuty, a jak w kinie ujęcie trwa trzy minuty, to wydaje się to nieskończonością. Oko nie może bez przerwy patrzeć na jedną nieruchomą materię, musi się z powrotem naładować, musi odpocząć. Dlatego musiałem to poprzerywać czymś, co zgadzało się z moją koncepcją światopoglądową na temat Wielkiej Improwizacji.

Powkładał Pan tam różne bolesne zdjęcia dokumentalne z naszej historii, ale także kawałek *Lotnej* Wajdy. Dlaczego?

Wolałbym – nic nie ujmując Andrzejowi – dać dokument. Ale ponieważ takich dokumentów nie było, to drogą intensywnego procesu myślowego,

którego ciągle się u mnie dopominacie, doszedłem do wniosku, że pewne fragmenty *Lotnej* stały się półdokumentami. Podobnie jak scena ataku na Pałac Zimowy z filmu Eisensteina, to, jak lecą bolszewicy, wspinają się na tę bramę. To jest wszędzie traktowane jako dokument. Ludzie zapomnieli, że to jest fragment filmu fabularnego. Dlatego uznałem, że takie nadużycie jest dopuszczalne w ramach praworządności artystycznej.

W *Lawie* w jednej scenie zagrali obok siebie dwaj giganci: Tadeusz Łomnicki i Gustaw Holoubek.

Gustawa Holoubka, o czym pewnie wiecie, poznałem przy *Salcie*. Korzystając z protekcji Dygata, z wielkim strachem zgłosiłem się do niego. On był wtedy w największym uderzeniu w obrębie Warszawy: rozrywany, podziwiany, opiewany, nawet panie, jak się zdaje, trochę za nim szalały. Gucio przyjął mnie serdecznie, przy jakiejś kawie zgodził się zagrać.

W radiu, nie tak dawno temu, pani prowadząca ze mną rozmowę zapytała: „Co Pana łączy z Holoubkiem?”. Odpowiedziałem: „Tylko inteligencja”. To jest prawda, my się spasowaliśmy i ponieważ byliśmy blisko, ciągle mi się wydawało, że on może u mnie coś zagrać.

Tadzia Łomnickiego byłem i jestem wielbicielem. Pierwszy raz zobaczyłem go w styczniu 1946 roku w Teatrze Śląskim, który po wojnie inaugurował swoją działalność *Dwoma teatrami* Szaniawskiego. Pamiętam, mimo że mam złą pamięć: kurtyna idzie w górę, Bronisław Dąbrowski, dyrektor Teatru Śląskiego, gra w sztuce Dyrektora. Jest straszna cisza, woźny przynosi mu szklankę herbaty. On bierze ją, podnosi do ust, i wszyscy słyszymy, jak zęby dzwonią mu o tę szklankę. Zabrzmiało to w sali jak werbel. Mówię o atmosferze napięcia. Start po wojnie, po czasie rozpaczy, Holocaustu, biedy, nędzy, mordu – nagle wracamy w świat sztuki. I w którymś momencie zza kulis czy w drzwiach pojawia się Chłopiec z Deszczu: Tadzio w białym prochowcu, jakie się wtedy nosiło, z lekko przechyloną na bok – jak to często u niego – głową.

No i poznałem go. Spotykaliśmy się towarzysko i nawet zawodowo, bo grywał w filmach „Kadru”. Kiedyś napisał scenariusz filmu paradokumentalnego z czasów wojny, o gazowaniu ludzi w ciężarówkach – *Ambulans sanitarny*. Kuba Morgenstern to nakręcił. Robiąc filmy, nigdy nie

miałem roli dla Tadzia, ale myślałem, że może coś się kiedyś zdarzy. Przy *Lawie*, bez żadnych kombinacji, pomyślałem nagle, że byłoby dobrze, żeby w tej księdze pamiątkowej, Zaduszkach narodowych, zapisał się też Łomnicki, do którego całe życie miałem sentyment. I nie na zasadzie zderzania dwóch bogów, nie dla perfidnej kombinacji, tylko z poczciwego wileńskiego serca, mając już Gucia, zwróciłem się do Tadzia, żeby zagrał. On to koleżeńsko przyjął.

Oczywiście, *Dziady* są tak zbudowane, że cały czas jadą na jednym aktorze. Inne role są mniejszymi i większymi epizodami. Trochę ubolewałem, że Tadzio zagrał tylko księdza unickiego, ale wydawało mi się, że to dla ogólnej wymowy, atmosfery będzie korzystne. Oni się z Guciem strasznie milutko do siebie odnosili.

W *Dolinie Issy* Szczepkowska grała rabina, dlaczego tutaj zrobił Pan z Guślarza kobietę, i wybrał do tej roli akurat Maję Komorowską?

Słuchajcie, teatr wykształca pewne stereotypy. Ten proceder ma w sobie wdzięk i sympatyczność, bo przez to tworzy się rodzaj tradycji teatralnej. Coś, co utrwala nasz byt tutaj. Ale jeśli ktoś jest spoza, a ja byłem spoza, to po prostu czyta tekst, który ma zrealizować. I jeśli czytam, że pani Rollisonowa ma syna gimnazjalistę, to przypominam sobie, że panie wychodziły wtedy za mąż, gdy miały szesnaście, siedemnaście lat. Dlatego tradycja, że Rollisonową ma grać roztrzęsiona, siwa staruszeczka, wydała mi się mało apetyczna. Wziąłem dorodną panią Budzisz-Krzyżanowską, która jest żywiołem. Wulkany, o których czytacie ze zgrozą, to są spokojne pagórki w porównaniu z jej siłą. Ona, tak jak Gucio, zrobiła własną korektę tekstu. Ja to respektowałem, wiedząc, że ona chce, żeby ta postać była wyrazista i żeby dobrze się zapamiętała.

Jeśli chodzi o Guślarza, to napatrzyłem się Guślarzy łysych staruszków albo Guślarzy w szmacie na głowie, albo w peruce. Pewna monotonność i nuda ziała mi z tej postaci. A ponieważ, jako człowiek oczytany, wiem, że na terenach, z których sam zresztą pochodzę, guślarzami bywały też kobiety, co jest nawet zrozumiałe, bo pewien rodzaj nawiedzenia jest częstszy u kobiet niż u mężczyzn, to pomyślałem, że kobieta może być ciekawsza, odświeży bardzo już zbanalizowane sceny tego ceremoniału. I kto mi się

natychmiast narzucił? Maja Komorowska. Ona jest osobą bardzo pobożną i szlachetną, ale jest w niej jakaś tajemnica, jakaś siła – ośmieliłbym się powiedzieć – pogańska.

Na pewnych aktorów zawsze miałem oko. Czekałem, aż w którymś momencie będę mógł ich dopaść. Jestem bardzo zadowolony, że w *Lawie* senatora zagrał Bista. Wszyscy mówią, że zagrał doskonale. Bistę nadał mi mój producent Rysio Chutkowski. Ale najpierw ktoś w przelocie rzucił mi, że Innokientij Smoktunowski to by zagrał. To mnie zafascynowało. Pomyślałem: dobrze będzie, jak kacap zagra Senatora. Zmobilizowałem się: wieczne pióro, papier. Przecież uczyłem się rosyjskiego, przez rok chodziłem w Wilnie do rosyjskiej dziesięciolatki. Więc kreślę te ruskie krzesełka, te koślawe bukwy. Napisałem do niego bardzo grzeczny list, jednak w którymś momencie stałem się stanowczy: „Wiem, że Smoktunowscy pochodzą z Wileńszczyzny – bo to jest możliwe: Smoktunowicze, Smoktunowscy – więc Pana obowiązkiem jest zagrać w tym filmie”. Potem mi powiedziano, że on zaczął o mnie przepytywać w Moskwie, a tamtejsi radzieccy Polacy powiedzieli: „Konwicki, Boże broń, to będą straszne nieprzyjemności, lepiej nie mieć z nim do czynienia”. I on odpisał: „Przepraszam, napięty terminarz, tutaj gram to, tu wyjeżdżam tam”. Na dobre wyszło.

Tu muszę powiedzieć, że opatrzność często ratowała mnie przed klęską. Zwracałem się do jakiegoś aktora, żeby zagrał. Ale on miał propozycje od prawdziwego reżysera i mną wzgardził. No i brałem dublera. Potem się okazywało, że ten, którego wziąłem jako zastępcę, jest pięć razy lepszy od tego, o którym myślałem.

Bistę znałem z ekranu, ale nie za bardzo. Jak go już poznałem, to wiedziałem, że będzie dobrze. On miał talent, inteligencję i intuicję w pracy. W parę minut nauczył się po francusku do sceny balu u Senatora. Sam nie wiem, w którym momencie, gdzie i jak. Ja byłem wtedy przejęty, bo przywieziono mojego kochanego Arunasa Smajlisa, absolutnie stuprocentowego Litwina. Nie umiał słowa po polsku. Panie logopedki z teatru dwa tygodnie go maltretowały. No i zagrał ładnie po polsku, z akcencikiem, tak jak trzeba. Tylko w nim czuło się prawdziwą litewskość,

nawet nie w sensie geograficznym, tylko poetyckim. Bista to nie był aktor, z którym trzeba siedzieć w fotelach i tłumaczyć godzinę, o co chodzi. Wszystko szło bez patosu, cicho, sprawnie i z efektem. Dlatego było mi miło, że dostał nagrodę na festiwalu w Gdańsku. Gucio Holoubek też się nim zachwycał. Jeśli w kategoriach fachowych, teatralnych koledzy wychwalają, to znaczy, że było dobrze.

***À propos* stereotypów. O Senatorze myśli się raczej jako o kimś postawnym. Grał go na przykład Władysław Hańcza. Bista był drobny, niepozorny, niewładczy.**

To są odruchy psa Pawłowa, odruchy warunkowe. Jak się mówi: Cześnik w *Zemście*, to się widzi ogromnego faceta z brzuchem, o tubalnym głosie. Jak się mówi o Senatorze, to się widzi potężnego Orłowa czy Mikołaja I. Tymczasem Bista zagrał perfidnie, jakby troszkę senatora carsko-radzieckiego. Czuło się za nim służby specjalne i zsyłki, i tortury. Dał inne wartości, ja bym powiedział, świeższe.

Dla mnie nie ma nic tragiczniejszego, niż powtarzać. Coś robić po raz drugi – to nie ja. Dlatego moją intencją, niekoniecznie pychą, było zrobić to troszkę inaczej, w sposób bardziej przylegający do współczesności. A ponieważ ukochany profesor, u którego zabiegałem o konsultacje przy *Lawie*, odciął się, i słusznie, bo bał się, że zrobię knota, a potem na niego spadną anatemy, wobec tego powiedziałem sobie: „Trudno, sam muszę to zrobić”. Ja, sąsiad Mickiewicza, ten sam krajobraz, ta sama woda, te same lasy, domy, co się będę wypytywał, jak ja sam lepiej wiem. I wtedy bezczelnie oświadczyłem, że jestem ostatnim, który dobrze pamięta początek XIX wieku. W tym żarcie jest coś z prawdy, bo Wileńszczyzna zachowała się jak skansen do ostatniej wojny.

Żeby nakręcić pasaże Holoubka po wileńskiej Starówce, trzeba było chyba wyłączyć część miasta z życia?

Gdzie tam, grzeczniejszych ludzi niż my w Wilnie toście nie widzieli. Wtedy na Litwie była jeszcze pełna Rossija. Ustawiliśmy się z kranem pod Ostrą Bramą, przy wejściu do klasztoru Bazylianów. Chcemy z Guciem coś kręcić, a tu idzie pięciu czy sześciu pijanych ruskich olbrzymów. Wyglądało na to, że kran połamią, nas rozpędzą, kamery odbiorą. Na szczęście, bardziej zainteresowało ich coś w prześwicie Ostrej Bramy. Wyszczali się

w przejściu i wdali się w jakąś, jak to się mówi po rosyjsku, *rukopaszną schwatkę*, z oficerem milicji. O zamykaniu ulic, jakichś hollywoodzkich fasonach reżysersko-filmowych nie było mowy. Skręciliśmy to cichutko, jak myszki, i chodu!

Skoro osiemdziesiąt procent filmu powstało w Polsce, różne miejsca musiały udawać Litwę.

Swojej fizjonomii użyczył Piotrków, który bardzo lubię. Znalazłem tam dwie uliczki podobne do wileńskich. Wiem, co mówię, bo nie ma przecież lepszego lekarza od diagnozowania, co może być wileńskie, niż ja. Pamiętajmy, że Piotrków nazywa się Trybunalski, bo przez parę wieków był tam trybunał dla Korony. Czyli Piotrków ma Stare Miasto, a nasze stare miasta na ogół są podobne. W Piotrkowie wykonałem na przykład scenę pędzenia na Sybir.

A litewskie ogrody i parki? Gdzie powstały sceny z kąpiącymi się gracjami, łukiem, pod który wbiega Gustaw?

Rozczaruję was. Nie jeździliśmy po egzotycznych krajach, tylko oszczędnie łupnęliśmy to pod Warszawą, w upadającym ośrodku rządowym.

Przy okazji zdradzę wam pewną tajemnicę. Miesiąc szukałem na Mazurach lasu do partyzanckiej sceny w *Zaduszkach*. Ten był za mały, tamten za rzadki. Wreszcie z trudem znalazłem, i nakręciłem. Potem patrzę, na taśmie w ogóle nie ma lasu, jakaś rzadzizna, gdzież to równać do naszych lasów wileńskich. Zatroskany, wyszedłem z wytwórni wrocławskiej, koło Hali Ludowej, zrobiłem dziesięć kroków i znalazłem się w dżungli wileńskiej. No i powtórzyłem tę scenę dwieście metrów od hali zdjęciowej. Z sukcesem.

Pan Wajda kazał mi zagrać w *Kronice wypadków miłosnych*. Ma być scena leśna, jedziemy do Kazimierza nad Wisłą – osiem tysięcy ciężarówek, samochodów osobowych, autokary, ogromny sztab ludzi. Wchodzimy do jakiegoś wąwozu, ja skromnie śledzę, co to z tego wyniknie. Bieganina, narady, Andrzej do mnie: „Słuchaj, operatorzy mówią, że tu się nie da nakręcić – pusto, łyso, nieciekawie. I światła nie ma”. Odpowiadam: „Ja bym zaproponował, żebyśmy to nakręcili w Warszawie”. „Gdzie?”. „Na skarpie wiślanej koło Obór, przy Domu Literatów”. Zamiast stu czterdziestu

kilometrów, przejechaliśmy bodajże piętnaście. Skarpa wiślana, odwieczny bór szumi, w ogóle strach. Na ekranie wygląda jak z czasów piastowskich.

Jeden z recenzentów zauważył, że pomysł, by w filmie był młody Gustaw-Konrad i stary Poeta, nawiązuje do samego Adama Mickiewicza. Kiedy podczas wykładów paryskich pytano go, jak należy wystawiać *Nie-boską komedię* Krasińskiego, odpowiedział, że może nie ma na to sposobu, chyba że wprowadzi się postać poety.

Najwyraźniej tak zaimponowałem wam swoją erudycją, że uznaliście mnie za znawcę wykładów Mistrza. Ja ich nie czytałem. Taka mi się po prostu narzuciła potrzeba. Zawsze jest ktoś, kto oprowadza nas po piekle.

To się wzięło nie z olśnienia, tylko z mojej osobistej praktyki. W stanie wojennym, który był dość ponury i lekko beznadziejny, robiłem sobie takie przyjemności, że co wieczór szedłem z Wilna koło Góry Puszkinowej. Potem były trzy topole symbolizujące podobno trzech braci, którzy się kiedyś tam z jakiegoś powodu zabili, potem słynna wieś Markucie i wchodziłem do Kolonii Wileńskiej. Jestem przekonany, że jeśli jakaś baba z mlekiem tamtędy wracała, to uciekała z krzykiem, widząc mnie, czy przynajmniej moją emanację.

Kto wie, czy Mickiewicz, wiedziony jakąś tęsknotą, też tam nie krąży? I tu *à propos* Mickiewicza. Pewien incydent głęboko mnie zastanowił. W późniejszych latach Maryla, wtedy już pani Puttkammerowa, która miała bardzo tragiczne życie, i rodzinne, i patriotyczne, napisała do Mickiewicza, bodajże do Włoch. Mickiewicz nie odpowiedział na ten list. To wygląda na grubiaństwo ze strony poety, ale ja wiem, dlaczego on nie odpowiedział. Bo za daleko poszedł w stworzeniu mitu, legendy, i chciał, żeby ta kobieta została w obszarze abstrakcji, obszarze niebiańskim. W korespondencji to by się spospolitowało: „Bolą mnie nerki, synek ma kłopoty, *etc*., *etc*.” – więc lepiej zostawić to tak, jak jest.

Jak Pan trafił na Jolantę Piętek-Górecką, aktorkę, którą zaangażował Pan do roli Maryli? Czy wie Pan, co się z nią teraz dzieje, bo nie widać jej w kinie?

Podczas zdjęć próbnych przetestowałem kilkanaście młodych pań i wybrałem panią Piętek. Podobała mi się też Joanna Trzepiecińska, ale wydała mi się troszkę za młoda, jeszcze zbyt dziewczęca do roli Maryli, która coś już wiedziała o życiu. Rzuciłem się więc na panią Jolę Piętek,

która okazała się aktorką wspaniałą. W scenie guseł pojawiała się jako dziewica. O swojej miłości mówiła tak namiętnie i tak seksownie, że ja, stary szelma, przestraszyłem się i troszeczkę ją gasiłem. Ale byłem olśniony. W jej ustach już trochę odległa od nas poezja pierwszej połowy XIX wieku nabrała niesłychanej temperatury. Przestraszyłem się, że w sakralnej atmosferze tej sceny to będzie świętokradztwo. Teraz żałuję. Dziś bym ją jeszcze zachęcił, żeby poszła dalej. Ona w ogóle świetnie grała i była oddana graniu jak rasowa aktorka. Nie była, jak to się bardzo często zdarza, paniusią-aktorką z dąsami pod nosem, z wielkim wyobrażeniem na swój temat. Potem gdzieś znikła. Raz ją spotkałem w Konstancinie, uściskaliśmy się serdecznie, wyjeżdżała za granicę. Tak u nas bywa, że pojawia się jakaś aktorka, na której we Francji czy w Ameryce zarobiliby miliony dolarów, a u nas gdzieś życie ją znosi. Może nie ma warunków pozwalających na lansowanie aktorek i zatrzymywanie ich w zawodzie? Ubolewam bardzo, że nie widuję Joli, nie słyszę o niej, bo uważam ją za niezwykle utalentowaną i o bardzo odpowiadającej mi urodzie.

Przy *Dziadach* nie możemy nie powiedzieć o „czterdzieści i cztery”.

Zauważyliście, co ja zrobiłem? Jako „czterdzieści i cztery” pokazałem tłum na rogu Marszałkowskiej i Alej Jerozolimskich. „Czterdzieści i cztery” to jesteśmy my, niezależnie od początkowych intencji pana Adama, z naszymi grzechami, wadami, i wspaniałymi cechami. Ten biedny tłum wciśnięty między granice co chwilę przesuwane w historii, to w lewo, to w prawo.

Kiedy kręciłem film, był już prawie rok 1989. Nikt by się nie oparł, żeby przy „czterdzieści i cztery” pokazać Wałęsę pod rękę z panią Walentynowicz. Żeby naćkać współczesnych symboli. Tu widzicie charakter i dalekowzroczność szlachcica wileńskiego. Mnie się to wydawało w złym guście. W *Lawie* nie ma żadnych odniesień do tamtej chwili. Może to było dalekowzroczne, bo chwilowe histerie szybko mijają i mogą stać się obciążeniem dzieła sztuki.

Jest jednak u Pana symbol: Grażyna Szapołowska jako anioł w czerwieni i bieli, idący w tłumie.

Panią Szapołowską uwielbiam jako piękną, rosłą kobietę z niezwykłymi walorami. Pierwszy walor jest taki, że jej mama jest Litwinką, i jak słyszałem od pani Szapołowskiej, do dziś mówi po litewsku. A tatuś jest Białorusinem. Czy może być dla mnie coś bardziej pociągającego? W poprzednich filmach widziałem panią Szapołowską w negliżach i pomyślałem sobie, że byłoby miło, gdyby została aniołem. Ja pewne rzeczy w *Lawie* robiłem w cudzysłowie. I Szapołowska była aniołem – przyzwyczailiśmy się w naszej tradycji myślowo-moralnej widzieć anioły – w cudzysłowie. Może też Polską w cudzysłowie. Nie sądzę, żeby wszyscy odbierali to całkowicie serio i na klęczkach, żeby Szapołowska nadawała się do wycięcia z filmu i powieszenia na ścianie.

Jeździł Pan z *Lawą* po świecie. Jak ją przyjmowano?

W Chicago byłem jako prosty literat, ale ponieważ zaprosił mnie pan Wojciech Wierzewski, który jest też krytykiem filmowym, więc mieli tam taśmę z *Lawą*. W Chicago było w porządku, ale w Nowym Jorku wykombinowali taśmę przeniesioną chyba na papier toaletowy. Ponieważ musiałem być na początku projekcji, więc krzyknąłem: „Skandal”, i wyszedłem. Nie wiem, co się potem działo. Tłumaczono mi, że ta straszna jakość wzięła się stąd, że nasze magnetowidy i ich pracują w różnych systemach.

Japończycy robili przegląd filmów z Europy Środkowo-Wschodniej. Z niewiadomych dla mnie powodów wybrali *Lawę*. Pojechał też film Wajdy o Korczaku. Ja na pewno więcej skorzystałem z patrzenia na Japonię niż oni z patrzenia na *Lawę*.

Dziwna rzecz: dostrzegam dziwne podobieństwo między nami i Japończykami. Zauważyłem, że oni też czują, że coś tu jest na rzeczy. Co to może być? Pomyślałem: samurajskość. Ta nasza szlachetczyzna, ci panowie, którzy szabelkę nosili na sznurku, ale wszystkie dyspozycje honorowe mieli na najwyższym poziomie – ten charakterystyczny rys czyni nas chyba zrozumiałymi dla Japończyków.

Japończycy leciuteńko ocenzurowali *Lawę*: dyskretne miejsca u pań zasłonili taką krateczką, jaką w telewizyjnych „Wiadomościach” zasłania się

twarze przestępców. Żeby się dziatwa szkolna nie wpatrywała. Zrobili to zresztą tak dyskretne, że publiczność może nawet tego nie zauważyła.

Z kolei jakiś australijski fotografik poczęstował mnie w Polsce takim komplementem, że omal nie padłem do tyłu. Powiedział: „Wie Pan, ten film może zainteresować naszych Aborygenów".

Na końcu *Lawy* jest scena, która przywodzi na myśl *Wyjście robotnic z fabryki* braci Lumière. Tu wychodzi, po pracy, Pańska ekipa.

Nasze filmowe ujęcie – reminiscencje lektur, bo filmy też można nazwać lekturą – to jest fajrant: myśmy się tu skupili, nawalczyliśmy się, namęczyliśmy, i teraz rozchodzimy się do domów.

Pan jest wśród wychodzących. Kłania się Pan. Czy kończąc film, miał Pan świadomość, że to Pana pożegnanie z kinem w ogóle?

Wiedziałem, że więcej już się tym zajmować nie będę. Dlatego że film jest jak pływanie, jak sport, dla młodych. Dlaczego? Bo trzeba być naiwnym, żeby się porwać na taką robotę. Zresztą, doświadczenie uczy nas, że tak jest. Mój ukochany Billy Wilder robił filmy po siedemdziesiątce, ale to już nie było to.

Po premierze *Lawy* mówił Pan ironicznie, że w 1968 roku ludzie za *Dziady* gotowi byli oddać życie, a w 1989 roku nie bardzo spieszyli się, żeby pójść oglądać je w kinie.

To był okres ogromnego wzburzenia społecznego. Ludzie się licytowali w patriotyzmach, w demonstracjach, w histeriach martyrologicznych, to nie był czas dla tego filmu. Czym innym się pasjonowano, co innego było na tapecie. Wtedy, żeby mieć sukces, trzeba się było uwijać koło Wałęsy, latać ze sztandarem, w prezydiumach zasiadać, pokazywać się i lansować swój towar. Umarłbym ze wstydu, gdybym miał coś takiego robić.

Nie będę się skarżył, ale mnie przecież zdjęto przy pełnej frekwencji z warszawskiego kina „Luna", zwalono film z zeroekranów, bo wtedy wchodziły inne filmy, wspaniałe, patriotyczne. Wyszedłem na tym wszystkim jak Zabłocki na mydle. Potem mój film szedł w kinie „Muranów", w zimie, w sali z zepsutym centralnym ogrzewaniem. Na dodatek w programie w gazetach występował jako *Ostatni dzwonek* Magdaleny Łazarkiewicz.

XIX

Romantyk w Angoli

Profesor Maria Janion zaliczyła Pana kiedyś do autorów naznaczonych na zawsze piętnem romantyzmu. Czy Pan zgadza się z tą opinią?

Myśmy podobno byli na tym samym roku na tajnych kompletach, tylko ja w Kolonii Wileńskiej, a profesor Janionówna koło Wilna, ta dzielnica nazywała się chyba Subocz. Przypuszczam nawet, że ci sami nauczyciele nas uczyli. Dlatego mam dla niej sentyment, nie mówiąc o tym, że uważam ją za świetnego historyka literatury, który czuje literaturę.

Syndrom romantyczny jest u nas, o dziwo, wciąż żywy. Może rzeczywiście nasza codzienność jest zgrzebna i niezbyt efektowna, ale z jakąż łatwością przechodzimy, jako organizm, od stanu nieestetycznego, do stanu bardzo wzniosłych napięć moralnych. Już nawet dzieci wiedzą, że Polacy wspaniale zachowują się w czasie okupacji. Każdej. Że jest to najkorzystniejszy stan dla wyglądu moralnego naszego społeczeństwa. Jak nastaje okupacja, to wszyscy się golą, myją, uczesani idą do konspiracji, modlą się, popełniają jakieś szlachetne czyny. Niestety, gdy tylko przychodzi wolność, zaraz mamy maltretowanie publicznych aparatów telefonicznych, kradzieże, napady, nadużycia, kredytów nie zwracamy, szmuglujemy narkotyki, rabujemy samochody. Ale i tak, co rusz, jak gdyby od święta, ktoś nakłada fraczek romantyczny i pojawia się publicznie. Poza tym sfera polityczna, pewnie ze względów demagogicznych, chętnie przebiera się od czasu do czasu za romantyków, i to jest bardzo ciekawe.

Co do mnie, to ja, jako pełen honoru i godności wilnianin, w ogóle nie wiedziałem, że mam coś wspólnego z romantyzmem, z jakąś przestarzałą kategorią literacką i moralną. Krytycy zaczęli mi to wypominać, ku mojemu osłupieniu. Z drugiej strony, gdyby nie etos romantyczny, gdzieżby młodzież, w tym ja, szła tak masowo do konspiracji? Ten etos się uaktywnia

co jakiś czas jak przygasające ognisko, które wybucha gwałtownymi płomieniami.

Więc widocznie nawet ja, który wyznaję zasadę mego przyjaciela, pana Łapickiego – „po pierwsze, zachować dystans” – jestem pod wpływem tej atmosfery, bo pamiętajcie, że nastroje psychologiczne są w powietrzu, w pokarmie, w wodzie, którą się pije.

Kiedyś idę i widzę żołnierzy na warcie. Myślę sobie: jaki jest sens zabijać z karabinu innego biednego człowieka, który męczy się na jakiejś wojnie? Dziś wydaje mi się to absurdalne, ponieważ uległem silnym nastrojom pacyfistycznym. Ale sześćdziesiąt lat temu zupełnie inaczej patrzyłem na obowiązki obywatelskie, na samego siebie, na los kraju.

Maria Janion w latach dziewięćdziesiątych zapowiedziała koniec paradygmatu romantycznego.

Pani profesor Janionówna przypuszczała, że to się teraz skończy, zgaśnie z nowym życiem, z przełomem. Mnie się jednak wydaje, że to nie jest takie proste. Romantyzm wszedł nam w krew. Ja już o tym parę razy wspominałem. Przecież Adaś Michnik jest produktem polskiego romantyzmu. Można mieć do niego pretensje, można go potępiać, ale nie można mu zarzucić, że wzywał do wyrzynania kogokolwiek. Jego przesłanie jest najgłębiej ludzkie, chce, żebyśmy przestali się nienawidzić, mordować, i realizuje to, respektując zasady romantyczne. Przypomnę, że gdy siedział w więzieniu i zaproponowano mu wyjazd na Zachód, odmówił.

Kiedyś był w Warszawie korespondent „New York Timesa”, pochodzenia żydowskiego, Michael Kaufmann. Jego ojciec był tutaj przed wojną komunistą. Na procesie komunistów partia zażądała, żeby odpowiadali tylko po ukraińsku. On i kolega się na to nie zgodzili. Przy ówczesnych stosunkach partyjnych to było śmiałe zachowanie, i pewnie w związku z tym on później wyemigrował.

Otóż ten korespondent „New York Timesa” był w Angoli, gdzie go wsadził do więzienia któryś z reżymów. Opowiadał potem, że starał się zachować w więzieniu tak, żeby ojciec się go nie wstydził. Tak właśnie etos romantyczny trafił po rykoszetach aż do Angoli.

Ja to mówię, ale czy mnie specjalnie zależy, żeby romantyzm jeszcze trwał? Nie wiem. Recydywą romantyzmu była jednak wojna. Najlepsze pokolenia dały głowę, tysiące młodych chłopaków, ci, którzy mogli później rządzić Polską.

Dziś czytam, że rocznie dwustu osiemdziesięciu żołnierzy popełnia samobójstwo, bo trzeba rano wstawać, gimnastykę robić. A myśmy rwali się do wojska, ryzykując wszystko. Co nas popychało? Jaka była motywacja? Romantyczna.

Jeszcze raz odwołamy się do Marii Janion, która pisała też, że po wydarzeniach typu powstanie, zryw rewolucyjny, w sztuce pojawiają się na ogół motywy irracjonalne, wszelkie duchy i dziwy, i że ta prawidłowość dotyczy także Pana twórczości. Co Pan na to?

W odniesieniu do mnie jest to chyba słuszne. Już wspominałem, że po wojnie błąkałem się wokół kościołów. Choć powiem wam, że teraz to ja w ogóle jestem zdziwiony, że była jakaś wojna. Gdy czytam wspomnienia i pamiętniki o wojnie, zapiski, artykuły, eseje o okupacji, widzę sterty książek na ten temat – to jestem lekko zdziwiony, że coś takiego było. W *Zorzach wieczornych* zamieściłem długie opowiadanie, którego nikt nie zauważył, *Kilka dni wojny, o której nie wiadomo, czy była*. Gwałtowność czasu, który przeżywamy, zdezaktualizowała tamte doświadczenia. Usiłujemy je przypominać jako rodzaj nauczki dla młodych. Ale jeśli słyszę, że ktoś nie pamięta dobrze, jak powstała Solidarność, bo miał wtedy parę lat, to co dopiero mówić o wojnie, która dla nowych pokoleń jest dalsza niż dla nas było Powstanie Styczniowe.

Wojna zapisała się w naszej podświadomości w bardzo różny sposób. Kiedyś spotkałem wytworną panią, Kanadyjkę polskiego pochodzenia. Piękną, ślicznie ubraną. Rozmawialiśmy o filmie, bo nasz zespół zrealizował wtedy kilka półgodzinnych filmów telewizyjnych, do których dołożyli się Kanadyjczycy. Otóż, przy okazji, dowiedziałem się z osłupieniem, że ta pani miała bodaj dwa lata, kiedy została wywieziona na Syberię. Wydostała się stamtąd dopiero z Andersem. Uderzający był kontrast jej urody, wykwintu i kultury, z dnem, przez które jako dziecko została przewleczona.

W przyrodzie jednak nic nie ginie. W 1947 roku jechałem jednym z pierwszych slipingów. To było wtedy coś takiego jak lot w kosmos. Pół roku wcześniej ludzie jeździli na dachach i stopniach. Sam tak jeździłem, przypięty paskiem, żeby nie spaść, gdy się zdrzemnę. Więc sliping był pięcioosobowy: trzy półki z jednej strony, dwie z drugiej. Teraz rzecz nie do pomyślenia, wtedy szczyt luksusu. Rozgościłem się na całego. Potem budzę się, patrzę, a jeden ze współpasażerów, taki starszy, siwawy, stoi w korytarzu przy oknie. Podchodzę i pytam: „Dlaczego się Pan nie położy?”. A on: „Wie pan, ja jestem z Oświęcimia. Ja nie mogę”. Te półki przypominały mu prycze.

A co z innymi wojennymi urazami – do Niemca, do Rosjanina? Czy to może długo w człowieku siedzieć?

Powiem coś bardzo wstydliwego. Szkoda, że nie ma cenzury, boby to skreśliła. Jako ekskibic sporo patrzę na dwa kanały sportowe, które mam: Eurosport i DSF. I rzecz dziwna: jak Rosjanie grają w piłkę z którąś z drużyn zachodnich – ja, wbrew sobie, kibicuję Ruskim. Jak widzę Niemców, jestem przeciwko Niemcom. Nie wiem, dlaczego tak się dzieje. To znaczy udaję, że nie wiem. Bo wiem. Dlatego że ja jestem kulturowo związany z Rosją. Przez swoje urodzenie, przez wpływy rosyjskie na Wileńszczyźnie, która była bezwzględnie rusyfikowana.

W czasie okupacji nie miałem okazji polubić Niemców, chociaż pół roku, przez pomyłkę, dobrze mnie karmili. Pracowałem w szpitalu wojskowym jako *Hilfsarbeiter*. Ten szpital cofał się z frontu, oni nie znali tubylczych okoliczności i kilku robotników zaliczyli do personelu. Dlatego, niczym żołnierz frontowy, dostawałem tak zwany *Verpflegung*. Póki się nie opamiętali, wpadłszy w zgrozę, że karmią jakiegoś typka.

Niemiecka mentalność, która może jest sama dla siebie cudowna, mnie nie bardzo smakuje. To się wyraża w najprostszych sprawach. Niemieckie poczucie humoru, zwykle okołotrawienne, jest dla mnie mało przystępne. Jeśli jakieś biesiady się zdarzały, to z Rosjanami szło gładko, natomiast z Niemcami było tępo. Jak się ustali kursy walut, nie ma o czym rozmawiać. Podczas wyjazdów do Niemiec dokonaliśmy na Niemcach kilku straszliwych eksperymentów.

Co takiego robiliście?

Żeby to objaśnić, muszę najpierw poczynić pewne uwagi na temat picia. Dziś obowiązuje biologiczny styl picia. Po wódce czkają, pierdzą, rzężą i wymiotują. Kiedyś było inaczej. Myśmy wynieśli z dawnych czasów coś, co się nazywa biesiadnością. Na Wileńszczyźnie biesiadowały całe rodziny – to był rodzaj *show*. Piło się, śpiewało, kłóciło, dochodziło do jakichś ekstaz psychologicznych, wybuchały jakieś nieprawdopodobne romanse. Możecie więc sobie wyobrazić, co się działo, gdy przychodziliśmy z tym do ustabilizowanego niemieckiego stadła. Kobiety niemieckie są w porządku: inteligentne, przewrotne, z diabłem w środku. Natomiast mężczyźni są jakby lekko ograniczeni przez kompleksy. Może to są kompleksy pruskie, że trzeba być oficerem. Nie wiem. To był dla nich wstrząs.

Sięga Pan często po Mickiewicza, czasem są u Pana sytuacje jak z *Wesela* Wyspiańskiego. Na ile jest to świadome?

Wszelkie odniesienia, które mogą się u mnie pojawić, są częściowo nieświadome, wynikające z siły tradycji intelektualnej i artystycznej. Niektóre są świadome. Oczywiście, jako rodzaj snoba, uczepiłem się pana Adama. Upewniło mnie w tym jeszcze i to, że Mickiewicz z towarzystwem przychodzili pod moją Kolonię Wileńską na tak zwane majówki. Tam jest taki zbiór dolinek nad Wilenką i wioseczka odwieczna między Wilnem a Kolonią Wileńską, która się nazywa Markucie. Oni przychodzili do Markuć na bankieciki na świeżym powietrzu, połączone pewnie z recytacjami, żarcikami, z przekomarzaniem się. Oczywiście, nie wiedzieli wtedy, że między Markuciami a przedmieściem Wilna w pewnym momencie zjawi się syn Puszkina. Że tu zamieszka, wybuduje prawosławną kaplicę. Nazywaliśmy to miejsce – o którym już wspominałem – Górą Puszkinowej, bo to była posiadłość małżonki syna Puszkina, córki generała rosyjskiego. On się po prostu dobrze wżenił.

Historia cały czas plątała się dookoła. Gdzieś to już przytoczyłem, że gdy nurkowaliśmy w Wilence, któregoś dnia wyciągnąłem z wody ołowianą matrycę pieśni powstańczych 1863 roku. A gdy zabawiałem się w partyzanta i snuliśmy się po Puszczy Rudnickiej, ciągle spotykaliśmy

ślady tamtego roku – jakiś krzyż powstańczy, jakieś mogiły. To wszystko musiało na mnie wpływać. Być może byłem na to podatny, zawsze lubiłem miejsca naznaczone czymś niezwykłym.

Bloki szklane podziwiam, ale mnie nie poruszają. Są mi obce, tak samo jak dla was życie dworków wileńskich. Tam co kilometr, co dwa był dworek. Czasem żyło w nich półschłopiałe towarzystwo, ale jeszcze z jakąś tradycją szlachecką.

Ta tradycja to także długie wieczory zimowe. Oszczędzało się wtedy na świetle. Radiem, telewizją i kabaretem Olgi Lipińskiej były pogaduszki, rozmowy, wspominki. Szczególnie zapadł we mnie jeden straszny wątek tych opowieści – lęk przed zakopaniem w trumnie żywego człowieka. Jeszcze dzisiaj, od czasu do czasu, zajęczę do swoich córek, że wolałbym być skremowany, niż pochowany w trumnie.

Pamiętam przeróżne sagi i śpiewy. Scena jak z Grottgera. Maleńki dworek, zima, śnieg półtorametrowy albo większy, taki, że dom jest zasypany do pół okien. Wieczór, dwie panienki na wydaniu śpiewają *Mały, biały domek*, słodko, na głosy, tę właśnie szalenie banalną piosenkę.

Trzeba tutaj przypomnieć, że to się działo tej zimy, kiedy dywizje NKWD przeczesywały całą Wileńszczyznę, tępiąc partyzantkę. Tam była w owym czasie partyzantka nie tylko polska, ale i litewska, i białoruska, i jakieś przedziwne oddziały, łącznie z partyzantką zorganizowaną przez NKWD do wytępienia prawdziwych partyzantów. Noce były wypełnione dalekimi strzałami, czasem nawet strzałami świetlnymi, bo amunicja niemiecka była układana w ten sposób, że co któryś tam nabój był świetlny. Więc padały strzały z cieniutkimi strumykami ognia na niebie, wyły wilki, świecił księżyc, bo były silne mrozy, i nagle ten *Mały, biały domek*.

A do Wyspiańskiego się Pan poczuwa?

Do niego się nie poczuwam, ale mogę się poczuwać do jego warsztatu, do jego spostrzegawczości psychologicznej. Nie będę mówił, dlaczego się nie poczuwam, bo nie chcę być zadeptany przez polonistów. Umówmy się, może jestem banalny, ale Mickiewicza czytam jak współczesnego poetę. Nawet się kiedyś przyznałem, że jak kręciłem *Lawę*, to tak się oswoiłem z *Dziadami*, że myślałem, że to ja napisałem. Pieściłem się z jego poezją

jak ze swoim produktem. Myślę, że Wyspiański to raczej w Wajdzie siedzi. A może w innych kolegach. Skąd się może wziąć myśl, że Wyspiański jest u mnie? Z tego, że w *Salcie* na koniec zatańczyli? Ale teraz przecież biorą ekstazę i codziennie tańczą.

U Wyspiańskiego pojawia się często motyw imprezy, bankietu, na którym padają znaczące kwestie. To przewija się też u Pana: jakiś korowód, chaos, polskie błędne koło.

Nie tyle błędne koło, ile sabat. Coś, co było dawniej sabatem czarownic. U nas picie to rodzaj wydarzenia sakralnego. A alkohol to nasz narodowy narkotyk. Gdzie jest najwięcej prawdy, najwięcej głębi psychologicznej? Chyba jednak na różnych balangach. To jest, wstyd powiedzieć, słowiańskie, to nie jest tylko nasz wymysł. Widziałem taki radziecki film z lat sześćdziesiątych, który został zatrzymany – Naumowa i Ałowa *Skwiernyj anegdot* według Dostojewskiego. Po polsku nazywa się *Paskudna historia*. Jest kolacja, siedzą carscy generałowie i ministrowie. Cały czas słychać – „*gumalnośt, gumalnośt*”, czyli humanizm. Strasznie podniosła rozmowa, mniej więcej taka, jaką ja z wami prowadzę. Potem panowie wychodzą, jeden odprawia swój powóz, mówiąc, że się przejdzie, bo ma parę kroków. Idzie i widzi przewracającą się krzywą chatkę. Przypomina sobie, że najniższy urzędnik w jego gabinecie ma tu wesele i że go zapraszał. Ponieważ on wyznaje *gumalnośt*, więc tam wkracza. Co też się potem z nim dzieje! Kończy na jakimś nocniku, na którym sadzają go *babuszki*. Dno upodlenia, zeszmacenia. *Gumalnośt* bardzo źle się kończy. To jest właśnie nasze, słowiańskie. Stąd różne Łyse Góry możemy zaliczyć do naszego dziedzictwa kontemplacyjnego.

W *Jak daleko stąd, jak blisko* pojawiają się chochoły.

Chochoły? To los tak chciał. Szukałem kostiumu i mówią mi: „Jest ktoś, kto robi ze słomy”. To mieli być kolędnicy w strojach bożonarodzeniowych. Ja od was dowiedziałem się, że to są chochoły, i się trochę strwożyłem, a trochę pomyślałem: może to dobrze. Tu macie najlepszy dowód, że kieruje nami podświadomość.

Kto Pana jeszcze inspirował? Jan Kott zauważył w tekście o *Małej apokalipsie*, że ta książka rozpoczyna się podobnie jak historia opisana

przez niejakiego Franza Kafkę: do pewnego jegomościa przychodzą rano dwaj panowie i o czymś ważnym go informują.

Muszę powiedzieć, że Kafkę znam tylko na tyle, na ile należałoby wymagać od warszawskiego literata. Przeczytałem jego bardzo zabawne listy do ukochanej, żeby go zobaczyć tak na co dzień, jak się teraz w telewizji obserwuje życie. Nie zagłębiałem się za bardzo w Kafkę może dlatego, że jest to dla mnie godne podziwu, ale trochę obce.

Posunę się dalej. Ja padłem przy sześćdziesiątej stronie *Ulissesa*: ciężko, proszę państwa, ciężko. Nie mogę tego przepiłować do końca. Ale przecież, ja biedny, pewnie nieświadomie, powtórzyłem w *Małej apokalipsie* coś z *Ulissesa*. Tam bohater defiluje przez miasto jedną noc i jeden dzień.

Mógłbym się tu bronić przed potępieniem tym, że może to jest naturalne dla naszej konstrukcji myślowej, dla naszego mózgu. Bo chciałbym zwrócić uwagę, że nie tylko pan Joyce na to wpadł, przedtem Dante wpadł na coś podobnego, a obawiam się, że i kilka tysięcy innych autorów. Jako aneks do tego dodaję, że jakieś dwa lata temu wziąłem Montaigne'a, zachęcony przez Józia Hena, który bardzo go adoruje. Przeczytałem *Próby* i odechciało mi się żyć. Ale tak umiarkowanie odechciało. Dlaczego? Otóż stwierdziłem, że wszystko, co mam do powiedzenia, pan Montaigne już powiedział. Ponieważ jednak nie można żyć w beznadziei, zrozumiałem, że, jak mówią poloniści, do których należę, istnieją pewne wątki wędrujące.

A tak w ogóle, to w moim zajmowaniu się literaturą jest coś, powiedzmy sobie, diabelskiego. Gdy zaczynam pisać książkę w jakimś gatunku, zaraz diabeł mnie kusi, żeby ją lekko spastiszować. Najjaskrawszym tego przykładem jest *Bohiń*, jak sam to nazwałem, romans szlachecki, a jednocześnie jego pastisz. Pisząc *Kronikę wypadków miłosnych*, nie mogłem się oprzeć, żeby nie spastiszować powieści dla dorastającej młodzieży. Pisząc *Zwierzoczłekoupiora*, spastiszowałem delikatnie literaturę dla dzieci. Może nie zawsze mi to wychodziło, ale lubię się bawić tak zwanym dziedzictwem kulturowym.

Na końcu *Czytadła* odbywa się bankiet. Opisuję jakiś park, być może Natolin, który jest jak wielka puszcza, i bohater słyszy w nim krzyk łosia,

a mnie coś pcha, żeby dopisać: „który może jest ranny”, chociaż to nie jest w tej prozie potrzebne.

Ja nie byłbym w stanie uprawiać z całą powagą żadnego zawodu – nawet hydraulika. Uczciwy rzemieślnik przychodzi i zwyczajnie reperuje rurę, lutuje ją i jest elegancko. Ja lutowałbym rurę, ale do tego jeszcze przyklejałbym pinezkę.

A co z postaciami, które wielokrotnie się u Pana pojawiają. Jest człowiek sponiewierany przez wspomnienia z przeszłości, od których nie może się oderwać. Jest duch, który odwiedza bohatera: dawny przyjaciel, zabity nie wiadomo przez kogo, może przez niego samego. Młoda kobieta z jakąś tajemnicą, młody buntownik, który próbuje coś wysadzić, podpalić. Dlaczego uparcie się Pan ich trzyma?

Jestem bezradny. Powinienem odpowiedzieć coś bardzo uczonego, wspierając się filozoficznymi terminami.

Słuchajcie, w całej naszej rozmowie jest niewygodny dla mnie wątek – wy mnie traktujecie jak poważnego artystę. A ja w tym, co robię, boję się przeintelektualizowania. Kiedy robiłem filmy czy pisałem książki, działał po prostu tak zwany instynkt, przeczucie, jakieś wewnętrzne upodobanie, że człowiek woli raczej to niż co innego. Nie wszystko jest wytłumaczalne. Nie wszystko mogę w sobie zinterpretować. Gdyby tak było, tobym był nieszczęśliwy.

Wspominałem już o tym, że – pod wpływem doświadczeń księdza Klimuszki, któremu nie służyło racjonalizowanie jasnowidzeń – kilka razy w swojej nieszczęsnej literaturze pozwoliłem sobie na niekontrolowany ciąg obrazów, słów, emocji, żeby zobaczyć, co z tego wyjdzie. Robiłem to tym chętniej, że na mojej podświadomości bardzo wiele rzeczy się odcisnęło.

Wiecie, oczywiście, co to jest reakcja podprogowa: coś się w nas zapisuje, a my nad tym nie panujemy. Możecie to wypróbować na własnych snach, jeśli potraficie je zapamiętać, gdy się budzicie rano. Ile jest w nich różnych odbitych klisz. Można zinterpretować je wzniośle, ale można też powiedzieć, że są to klisze z poprzedniego dnia, które się jeszcze nie zracjonalizowały w naszej pamięci. Ja w kinie działałem podprogowo.

Wcinałem w film pojedyncze klatki, dwie czy trzy, żeby coś się utrwaliło w podświadomości widza. A właściwie sygnały, a nie klatki. Co tu dużo gadać, to była moja energia, bo ja to robiłem strasznie intensywnie. Potem leniuchowałem, leżałem odłogiem, ale w momencie kręcenia filmu byłem po prostu oszalały. Musiałem to z siebie jakoś w ten banalny, obojętny celuloid wtłoczyć, a potem przekazać w montażu.

Co wyszło z niekontrolowanego pisania?

Pisałem tak krótkie odcinki, żeby zobaczyć, jak będzie. W *Nowym Świecie i okolicach* opisuję żebraka, który żebrze na rogu Miodowej. On mi się wydaje Mickiewiczem, który przetrwał i stoi tu z kapeluszem. Pojechałem tak, bo akurat zbliżałem się do Mickiewicza, już mi było sądzone wziąć się do *Dziadów*. Potem sobie pomyślałem: może być.

Czy taki eksperyment kończy się samoistnie?

Nie, to ja kończę, bo myślę: dość. Zrobiłem, spróbowałem, dość. Pamiętajcie, że to jest potępiane w wytwornym życiu literackim. Są wytworni kapłani sztuki panujący nad materią epiki. Ja to robiłem na zasadzie próbek bez wartości, jako rodzaj eksperymentu, żeby zobaczyć, czy coś w tym może być. Doszedłem do wniosku, że jednak może.

A czy film, który jest pracą zbiorową, toleruje takie praktyki?

Mogę eksperymentować ze sobą, bo za siebie odpowiadam, i to na mnie się kończy. Natomiast eksperymentowanie w zbiorowości budzi we mnie grozę. Takie pomysły biorą się z egoizmu. Operator miewa takie pomysły, żeby jego koledzy z branży padli potem z wrażenia do tyłu. Tak samo jest z dekoratorem, dźwiękowcem i innymi. Reżyser jest samotny i w moim przekonaniu powinien się bronić. Ja, oczywiście, chętnie przyjmowałem to, co mi dawano, bo sprawiało mi przyjemność, że ludzie przynoszą mi prezenty. Ale brałem tylko to, co mi ściśle pasowało. Natomiast korzystanie z improwizacji prowadzi do artystycznego i intelektualnego chaosu. W wielu filmach jesteśmy tego świadkami. Nie będę przytaczał przykładów, ponieważ umawiamy się, że jestem starszym dobrotliwym panem. To jest jednak poniżające dla artysty, żeby z jakichś śmieci, które mu podrzucają z różnych względów, on, bidulek, musiał umieć coś ulepić.

Zwróćcie uwagę, wielu artystów mówi, że mają tyle tematów na książki, na filmy, że do końca życia nie zdołają tego zrobić. Ja odwrotnie, zawsze miałem czterdzieści tematów, po które nie sięgnę. Dlatego że ja nie mam podzielnej uwagi. Nie mogę jednocześnie kręcić filmu, pisać powieści, komponować piosenki do kabaretu i chodzić na randkę. Stąd też pewnie bierze się moja jakaś tam wodoszczelność.

Z improwizacji może coś wyjść, ale tylko jako przyprawa, jako ozdobnik, jak migdały na torcie. To może być dobre, ale w sumie jest niebezpieczne. Sztuka polska ma trochę za dużo natchnieniowych, niekontrolowanych kawałków. Oczywiście, z wyjątkiem pana Adama Mickiewicza i jego Wielkiej Improwizacji. Ktoś, kto obejrzał *Lawę*, powiedział mi, z intencją zrobienia komplementu: „Wie Pan, ja dopiero po *Lawie* zrozumiałem Wielką Improwizację”. Na to ja mówię: „Ja też”. Ale do tego był potrzebny geniusz pana, który się nazywa Holoubek.

XX

Byle szmirus jedzie na magii

Może teraz – gdy nie robi Pan już filmów i ponoć nie pisze książek – opowiedziałby Pan o swoich upodobaniach, oporach, zabobonach dotyczących twórczości. Może dałoby się je podsumować, „skatalogować”.

Zacznę od tego, że ja jestem polonistą. Co prawda, tak jak prezydent Kwaśniewski, nie zrobiłem magisterium, ale zdałem połowę językowych egzaminów magisterskich. Wobec tego zacznę teraz siebie oglądać i analizować jako polonista.

To, co lubię, jest, oczywiście, pogardzane przez wyrafinowanych znawców sztuki. Lubię symetrię. Może z tego względu, że ona się opiera na rytmie. To mnie jakoś usprawiedliwia, bo rytm jest pierwszym odruchem artystycznym, który, przypuszczalnie, człowiek sobie uświadomił. Wszystko, co archetypowe, jest rytmiczne, na przykład ekstatyczny taniec, którego ja zresztą nie unikam, widzę w nim jakieś walory.

To moje upodobanie wynika też pewnie z rytmu życia, który cały czas obserwujemy – zmieniają się pory dnia, pory roku. Nie mówiąc już o pulsie, rytmie uderzeń serca. Więc pewna estetyka budowy, symetrii, jakiegoś kształtu, formy jest mi bliska. Nie dbam o zarzut, że symetria jest estetyką głupców.

Jeśli chodzi o świat zewnętrzny, jako wizualista, człowiek intensywnie odbierający świat wzrokowo, jestem wyczulony na otoczenie. Zachody słońca będę podziwiał jak mieszczuch, jak prymityw. Będę podziwiał ładną łąkę, kształt drzew. W którymś momencie drzewa zacząłem traktować jako indywidualne osobowości, które mogłyby mieć nawet nazwiska, tak jak mają swoje upodobania, swoją urodę, swoją długowieczność. Niestety, wskutek tego na ludzi patrzę jak na przyrodę.

Mam upodobania, których nie jestem do końca świadom. Działam w ogromnym tłumie – już wam mówiłem, że prawie każdy Polak napisał książkę, co drugi nakręcił film, a trzy czwarte jakieś dzieła plastyczne wykonało – a świadomość bytowania w tłumie wywołuje, jak wiecie, wiele różnych objawów, na przykład chęć zwrócenia na siebie za wszelką cenę uwagi. Stąd wzięły się te wszystkie incydenty *à la* Herostrates. W takich gryzipiórkach policealnych jak ja też się to echem odzywa.

Zdawałem sobie sprawę ze swej niesprawności jako epika, więc chęć znalezienia własnego wyrazu podświadomie skłoniła mnie do szukania wyrazistości w komunikowaniu się z czytelnikiem. Każdego czytelnika traktowałem indywidualnie i poszczególnie, jak cudotwórca Harris, który do każdego podchodził i dotykał go dłońmi. Tak samo ja bym chciał robić z tymi, co chcą się ze mną zadawać. Bierze się to częściowo z mojej ułomności człowieka z Kresów. Gdzieś kiedyś, bodajże w „Gazetce Wyborczej”, zwierzyłem się, że z języków obcych stosunkowo najlepiej znam polski. Nie słyszę ja tej klasycznej polszczyzny, epickiej, którą podziwiam. Mój język jest odrobinę skozaczony, przez to, że nasłuchany jestem melodyki innych narodów, plemion, które tam, na Wileńszczyźnie, z nami wegetowały.

Jestem zaprzyjaźniony z pewną miłą panią pochodzenia rosyjskiego, która zjawiła się tu przed kilkudziesięciu laty. Zawziąłem się, że ją spolonizuję. Chyba ze trzy lata nad nią pracowałem. Nie drgnęła, a ja się zrusyfikowałem. No, ale jako człowiek przytomny – bo to już wiecie, że przy wszystkich wadach jestem dość przytomny – zorientowałem się, że może da się moją ułomność językową wykorzystać. Pewien inny rytm wyniesiony z Kresów, inna melodyka, z której sobie nie zdaję sprawy, poparta pewną agresją stylistyczną, to jest to, co było mi drogowskazem.

Ja mam ten komfort, że – jak wiecie – niczego nie pamiętam. Nie pamiętam swoich książek. Przyznam się, że poczułem się zaszczycony, kiedy w którymś momencie postanowiono wznowić *Nic albo nic*, i musiałem zrobić korektę. Powiem wam, jak piszą wytworni prozaicy – długo w noc szlochałem, gdy zobaczyłem, że w tej książce są użyte właściwie wszystkie wątki z innych moich książek, czy podobne, czy z tej

samej wiązki. Byłem zaszczycony, bo nagle popatrzyłem na tę nieszczęsną książkę jak na matkę innych moich książek.

Ja jeszcze coś powiem. Bardzo wcześnie zorientowałem się, że nie warto podobać się wszystkim. Mnie się zdarza mieć oddanych czytelników czy widzów, a na innych nie zwracam uwagi, a nawet czasami, jak widzę kogoś na ulicy, to myślę sobie: chwała Bogu, że ten mnie na pewno nie czyta.

Czy ma Pan jakieś upodobania, którym – robiąc film albo pisząc książkę – nie potrafi się Pan oprzeć?

Mam niewytłumaczalne upodobanie do pewnych liczb – do trójki, piątki, siódemki, dziewiątki. Kiedy patrzę wstecz na swoje grzeszne życie, spostrzegam na przykład, że trzy gołe panienki kąpią się w *Salcie* i trzy w *Lawie*. Dlaczego? Nie mogę za to nigdy użyć liczby parzystej. Nie przejdzie mi nawet przez usta. Wiem, powiecie, że „czterdzieści i cztery" jest parzyste. Robimy tu jednak upust dla pana Adama. A poza tym szanujemy tę liczbę. Przerażająca jest natomiast trzynastka. W *Kalendarzu i klepsydrze* opisałem, jak trzynastego rano rypnął nam się z Kawalerowiczem interes, który wyglądał na stuprocentowy. Zresztą, jakby na nasze życzenie, bo umowę na realizację *Podróży* według Dygata mogliśmy podpisać w Jugosławii dzień wcześniej. Ale byliśmy na luzie, nie spieszyło nam się. Trzynastego rzecz cała, ni z tego, ni z owego, zakończyła się w sposób absurdalny. A to mógł być bardzo dobry film w wykonaniu Kawalerowicza.

Trzynastka. Ja ją do tego stopnia szanuję, że w kalendarzu ze zdzieranymi kartkami, bo taki kupuję, omijam ją. To znaczy dwunastego od razu zrywam dwie kartki.

W ogóle nie ogląda Pan kartki z trzynastką?

Nie. Jak muszę sobie przygotować jakąś dyspozycję na przykład na osiemnastego, to strasznie ostrożnie szukam kartki z osiemnastką, żeby przypadkiem nie otworzyć na trzynastym.

Używam kalendarza ze zrywanymi kartkami, bo cały czas obserwuję stronę astronomiczną naszego życia, mojego i waszego. Teraz kula ziemska zatrzymuje się w swoim przechyle i przez parę dni będzie nieruchoma, zanim nasza półkula zacznie się z powrotem zwracać ku słońcu. Obserwuję

jeszcze, jak co dzień ubywa po minucie, dnia jest coraz mniej, ale potem to się zatrzyma i ruszy z powrotem do Słońca. Wybieram kalendarz szczegółowy, gdzie są wszystkie kwadry księżyca, informacje, o ile dzień jest krótszy od najdłuższego albo o ile dłuższy od najkrótszego.

Mam też dwa barometry, kilka termometrów w domu, i mam zegarek, który dostałem w prezencie w Tokio od Japończyków. Niestety, ubolewam, spieszy się jedną trzecią sekundy na dobę. Bardzo dużo, bo to w ciągu miesiąca daje dziesięć sekund. Ale jest zbliżony do ideału.

Czy ma Pan świadomość, jak te astronomiczne zmiany wpływają na Pana?

Ja przede wszystkim wiem doskonale, co z wami będzie i resztą moich bliźnich. Tylko staram się nie mówić za dużo, ponieważ jestem wielkoduszny.

Co będzie?

Nic nie powiem.

To, o czym teraz mówimy, dzieje się w małym obłoczku mojej wyabstrahowanej świadomości. Ale poza tym cały czas funkcjonuje moje *ego*: pogania mnie co rano na zakupy, potem do kawiarni, potem spotkać się z wami, potem zagrać na giełdzie, zaryzykować. Z tą giełdą to trochę przesadziłem.

Sfera mojego zabobonu jest moją rekreacją. Troszkę mi ozdabia życie. Ja się za bardzo tymi rzeczami nie przejmuję, ponieważ, jak już wam kiedyś powiedziałem, a wyście przeszli nad tym do porządku dziennego, ja mam chłodne serce i gorącą głowę. To jest straszna diagnoza, fatalnie o mnie świadczy. Ale może tacy też są potrzebni do ogólnej kompozycji psychologicznej tego małego tłumu sześciu miliardów *homo sapiens*.

Przypomnijmy jeszcze jedną ważną dla Pana liczbę. Pan się urodził 22 czerwca. Tego właśnie dnia, choć oczywiście w innych latach, Napoleon i Hitler wybrali się na Rosję. Czy to coś znaczy?

Tak, w momencie moich urodzin i Napoleon, i Hitler, naiwni, nie wiedząc, że źle wpłynę na ich zamiary, ruszyli na Moskwę. To jest pierwszy dzień lata, ten najpełniejszy dzień. A poprzednia noc, z dwudziestego pierwszego na dwudziestego drugiego, jest w starych pogańskich wierzeniach Nocą Kupały, Nocą Świętojańską. Więc wybrałem moment

pojawienia się na tej waszej Ziemi, jak widzicie, w sposób dosyć wyrafinowany. To dowodzi, że nie miałem ochoty się tutaj zjawiać. Ale zmuszony przez jakieś okoliczności wyższe, wybrałem sobie przynajmniej moment odpowiedni, odpowiednio okazały.

Czy boi się Pan stłuc lustro? Lustro tłucze się Łapickiemu w *Jak daleko stąd, jak blisko*.

Lustro to jest widzenie rzeczy inaczej niż w rzeczywistości. W każdym z nas – z wyjątkiem biznesmenów, którzy od szóstej rano siedzą przy komputerach i grają na giełdzie – jest pociąg do tej strasznej tajemnicy naszego życia. Szczególnie w tych, którzy całe życie się lenią i mają czas na może nie kontemplację, bo to by było za piękne słowo, ale na nieustanne myślenie czy paramyślenie. Każdy jakimiś swoimi ścieżkami w tę stronę zdąża, przechodząc bardzo często przez obszary zabobonu i ciemnoty umysłowej.

Słuchajcie, ja mam umysłowość nadzwyczaj sceptyczną, może dzięki temu żyję. W zabobony nie wierzę, i dlatego bardzo ściśle ich przestrzegam. Na przykład czarny kot. Mam też inne zabobony, ale wstydzę się mówić. Jak widzę zakonnicę, to się chwytam za guzik, jak kominiarza – to samo. Nie wiem, skąd jest to z zakonnicą. Coś się przyplątało, zabobon nie z kanonu, nie z jakiegoś systemu.

Tak zresztą bywa, że coś po jakimś czasie nabiera dla mnie metafizycznych wymiarów. Nie chcę używać słowa „magicznych”, bo jest strasznie wyświechtane. Byle szmirus jedzie dziś na magii, tak że ja, człowiek ambitny, boję się tego słowa.

A czy przestrzega Pan jakichś zabobonów związanych z fachem pisarza i filmowca?

Jak się domyślacie, profesje tak zwane artystyczne są ryzykowne, niepewne i nie gwarantują zadowalającego wyniku. Są rodzajem awantury z możliwością fatalnych konsekwencji. Wszystko zaś, co jest niebezpieczne, tworzy aurę zabobonu. Jak się okazuje, jeden pisarz przy pracy jadał zgniłe jabłka, drugi pisał na stojąco, jeszcze inny musiał ćwiarteczkę wody ognistej pochłonąć, zanim się zabrał do roboty. Oczywiście, ja też jestem cały w zabobonach. W większości literackich, bo

moja praktyka filmowa jest dość skromna. Połowę albo nawet trzy czwarte swojego pisania wykonałem na odwrocie maszynopisów, w tym dużą część na odwrocie maszynopisów Zofii Nałkowskiej. W czasach, kiedy o papier trzeba się było bardzo starać, jako pupil „Czytelnika” dostawałem od pań redaktorek niepotrzebne maszynopisy.

Teraz pióro, instrument całkowicie magiczny. Szczególną rolę w moim życiu odegrało pióro wieczne, które dostałem od Kurta Webera, operatora kilku moich filmów. Ponieważ przy robocie wytworzyła się między nami wspólnota myślowa, duchowa, i wspólnota aspiracji życiowych, to albo sobie wmówiłem, albo tak było naprawdę, że uwierzyłem, że to pióro będzie mi służyć szczególnie, jako wręczone w silnej intencji. Pompka w środku dziurawiła się wielokrotnie, zalewało mi palce. Szukałem po całym mieście warsztatów. Znosiłem wszelkie kaprysy tego pióra, byle tylko doprowadzało moją myśl na odwrotność pani Nałkowskiej.

Czytał Pan, co było na odwrocie tych maszynopisów?

Nie przeczytałem ani jednego zdania. To wszystko są gry czarnoksięskie, pamiętajcie.

Jakiego koloru atramentem Pan pisał?

Zacząłem od dość powszechnego niebieskiego, a później, w związku z narastającym we mnie negatywnym stosunkiem do życia i posępnością charakterologiczną, przeszedłem na czarny.

Słuchajcie, w stanie wojennym nieszczęsny pan Konwicki zaczął wydawać, nie wiem po co, w podziemiu. Były aresztowania, przeszukania. Nie kryłem się pod żadnym pseudonimem, byłem wydawany jawnie, więc nachodziła mnie myśl, nawet dość intensywna, że mogą przyjść i zabrać nieszczęsny rękopis. Jak ktoś pisze na maszynie, może pisać przez kalkę, ale ja piórem Kurta Webera gryzmoliłem na pani Nałkowskiej. W związku z tym miałem obawy o rękopis i dlatego wszędzie z nim chodziłem, żeby nie był w domu, żeby nie został zajęty. Jak człowiek jest na początku powieści, to nie szkodzi, ale pod koniec, to już jest dramat. Tym bardziej że ja bym nie potrafił drugi raz napisać. Wiem, że są ludzie, autorzy, którzy posiedli wręcz technikę pisania powieści po kilka razy. Przypuszczam, że nie dałbym rady odtworzyć, ponieważ w mojej ubogiej praktyce rękopis był

wypadkową moich dyspozycji, nastrojów, przeczuć, ale też i okoliczności, w których to robiłem. To znaczy załóżmy, że pisałem to o pierwszej w nocy i był jakiś brum za oknem, który coś we mnie powodował. Czy jakaś ćma, która mi przeszkadzała i przez to prowokowała do napisania czegoś. W moim przypadku powtarzanie było niemożliwe, bo powstałoby coś zupełnie innego.

Musiał Pan cały czas nosić tekst ze sobą? Nie mógł go Pan gdzieś schować?

Przede wszystkim usiłowałem jak najszybciej zrobić ksero. Nie pamiętam, jak to się działo, bo ksero było zabronione. Chyba przedstawiało się jakieś dokumenty. Miałem niedaleko domu pracownię kserograficzną, robiono mi tam trzy egzemplarze, które zostawiałem w różnych miejscach Warszawy. Nie powiem gdzie, bo może jeszcze mi się przydadzą, przy jakiejś następnej okupacji.

Kiedyś Pan powiedział, że pisze drobnymi literami i gęsto, żeby potem, przy przepisywaniu, wyszło dużo więcej stron.

To prawda. To też jest rodzaj zabobonu, obawa że to, co napiszę, będzie za krótkie. Dlatego tak ściubiłem. Z jednej strony mojego rękopisu wychodziły dwie i pół albo trzy strony maszynopisu. Takie pisanie sprawiało jednak kłopot, bo wszelkie poprawki musiałem przenosić do góry, na dalekie marginesy. A marginesów też było mało. To był rodzaj walki z losem i przeznaczeniem. Tak oszukać los, żeby powieść była w miarę normalna.

Dla uprawiania tego zawodu charakterystyczne jest pewne wielosłowie, które może człowieka nagle ponieść – słowa same się narzucają, nasuwają. Automatyka wylewania się słów wciąga człowieka i trudno jest zatrzymać się na pojedynczym porównaniu zachodu słońca do czegoś, poprzestać na tym. Nie, człowiek ma ochotę jeszcze raz ten zachód słońca do czegoś porównać, a potem jeszcze raz.

Zachowanie dyscypliny jest ciężką sprawą. Mnie w tym pomagał film. To znaczy: dążyłem do lapidarności i jednocześnie bałem się, że rzecz będzie przykrótka. W praktyce jest tak, że człowiek ma pewne sceny obmyślone. Myśli: „No nie, to będzie, kurtka na wacie, rozdział gigant”.

Zaczyna pisać i tak mu się to uformowało, że wyszło półtorej strony maszynopisu. A czasem mówi sobie: „To tylko zaznaczę”. I nagle, czy poruszony został w nim jakiś klawisz, czy sprawiły to okoliczności, czy w otoczeniu było coś, co nagle dało szprycę, z czegoś, co miało być małym epizodem, wyrasta jedna z lepszych scen w książce. Ośmielam się tak mówić, bo myślę, że nie tylko ja podlegałem tym dziwnym prawom czy pseudoprawom techniki pisania powieści.

Czy – gdy książka była już napisana i skserowana – dawał ją Pan komuś do czytania, słuchał cudzych rad? Czy może od razu szedł Pan do wydawcy?

Tutaj zachowywałem się jak *gentleman*. Oddając maszynopis do wydawnictwa, nie uprawiałem żadnego ceremoniału zabobonnego, bo inaczej użyłbym nieszlachetnych środków w celu wywołania pozytywnej opinii. Więc nie, ja oddawałem, i niech się dzieje wola Boska. Ale przecież to, że ja nigdy swojej wydanej książki nawet nie przekartkowałem i nigdy swojego filmu nie widziałem na ekranie kinowym, to też jest jakimś zabobonem, jakimś moim własnym charakterologicznym urazem. Oczywiście, można by było doszukiwać się przeróżnych uzasadnień – najprostszym byłby rodzaj wstydliwości. Bo ja, mimo że jestem agresywny, jestem zarazem wstydliwy. Na przykład za życia żony nigdy nie byłem w sklepie, stałem pod sklepem, kiedy żona kupowała. Ja się wstydzę iść na pocztę, wstydzę iść do urzędu. Tylko nigdy się nie wstydziłem wchodzić do lokali gastronomicznych z wyszynkiem.

Naprawdę nikt nie widział Pana powieści przed wydawcą?

Naiwni. Ja przed żoną gotową książkę chowałem, ukrywałem, żeby ona nie czytała. Nie było żadnego noszenia, nigdzie.

A jak Pan reaguje, już po ukazaniu się książki, gdy jadąc autobusem, widzi Pan, że ktoś ją czyta? Wysiada Pan na najbliższym przystanku?

Źle się wtedy czuję. Może parę razy coś takiego mi się zdarzyło w pociągu. Siedziałem jak na rozżarzonych węglach. W zeszłym roku na wiosnę miałem spotkanie autorskie w Berlinie. Rozmowa, zwierzenia, pytania do mnie. I nagle wstała pani w średnim wieku o aparycji profesorki uniwersytetu i powiedziała: „Proszę Pana, kiedy ja czytam Pana książkę, to po pewnym czasie trzaskam nią o ziemię”. Zrobiła się cisza. Ja też

zamarłem, pierwsze krople potu pokazały się na moim wysokim czole. Pani po odczekaniu chwili powiedziała: „Ale później podnoszę ją z ziemi i dalej czytam”.

Więc jeśli dochodzi do tego, że muszę dać komuś książkę z dedykacją, to robię to z lekkim uczuciem przykrości. Nie piszę książek, które czytelnik z przyjemnością by skonsumował, w każdej jest coś kolczastego.

Czy Pańska niecierpliwość, o której często słyszymy, wpływała na Pana pisanie? Czy pisząc, chciał Pan zaraz skończyć, zacząć coś nowego?

Oczywiście, że wpływała. Jestem strasznie niecierpliwy, ale – jakby to powiedzieć najprościej – materia hamuje, przymusza, żeby zadawać gwałt swojemu naturalnemu impulsowi. Przecież potrafiłem pisać książki, które miały po trzysta sześćdziesiąt stron. Tylko że książka zawsze ma tyle stron, ile trzeba. Tak mi się wydaje.

A czy praca w filmie, w zbiorowości, sprzyja powstawaniu przesądów?

Zbiorowość jest hamująca. Hamuje przesądy indywidualne, ale ma własne. Zbiorowość jest zdolna do wspólnej ekstazy, do lewitacji, do wspólnego upadku.

W filmie przestrzega się przesądów związanych z kamerą: nie wolno na przykład patrzeć w obiektyw. Ja dopiero w *Jak daleko stąd, jak blisko* pozwoliłem na to aktorom. Gdy upadnie tekst roli, to – tak jak w teatrze – trzeba go przydepnąć. Wszystko, co niesie ze sobą ryzyko, musi wytwarzać atmosferę zbliżoną do zabobonu. Ale grupa ludzi może, między sobą, wstydzić się zabobonności. W filmie trzeba demonstrować zdecydowanie, pewność siebie, bo inaczej wpływa to negatywnie na samopoczucie ekipy.

XXI

Majsterek odrąbujący gałęzie

Zrobił Pan adaptacje kilku cudzych utworów, ale nigdy nie zaadaptował Pan dla kina własnej powieści poza *Kroniką wypadków miłosnych*. Dlaczego?

Bo to jest w złym guście. Widzę, że muszę wam tu wyłożyć mój stosunek do adaptacji.

Otóż uważam, że lepiej jest, jak autor nie adaptuje swojej powieści. Dlaczego? Bo nie ma tak zwanego oglądu obiektywnego, jest przywiązany do jakichś fragmentów, do jakiejś – jego zdaniem – harmonijnej całości, do jakichś pobocznych postaci. Targają nim uczucia mamusi kochającej dziecko i niewidzącej żadnych jego wad.

Najlepiej, gdy adaptacji podejmuje się ktoś bliski duchowo i artystycznie autorowi oryginalnego tekstu. Ten widzi w tekście trochę więcej, niż autor napisał. Bo często bywa tak, że autor nie zdaje sobie do końca sprawy, jak głęboko gdzieś wszedł, albo że nieoczekiwanie poruszył coś, co nigdy nie było ujawnione. W takim układzie następuje jakby przekazanie pałeczki sztafetowej przez autora koledze artyście, który tę rzecz przystosuje na scenę czy na ekran, dając coś od siebie.

Mówię tu, oczywiście, o sytuacji idealnej, o symbiozie dwóch indywidualności artystycznych, bo bardzo często adaptator z przemysłowej kinematografii jest po prostu zawodowcem, majsterkiem, który odrąbie niepotrzebne gałęzie, okoruje, gdzie należy, i rzecz jest, jako surowiec, przygotowana do produkcji.

Z tego wynika moja postawa. Albo się nie zgadzam na adaptowanie siebie, albo się zgadzam i nie chcę oglądać rezultatu. A zwłaszcza nie chcę oglądać pośrednich etapów pracy. Niektórzy adaptatorzy, szczególnie grzeczni, chcą po drodze pokazywać, radzić się. To nie w moim stylu. Jeśli

ktoś się decyduje, to bierze całą odpowiedzialność na siebie. Ja się nie wtrącam. Jeżeli w teatrze robili coś mojego, to tylko szedłem na premierę.

Z filmem Costy-Gavrasa według *Małej apokalipsy* nie miałem kontaktu, bo to się odbywało we Francji. Jeśli chodzi o Andrzeja Wajdę, to akurat przypadek chciał, że sam zrobiłem scenariusz *Kroniki wypadków miłosnych*. Już nie pamiętam w jakich okolicznościach. Ten tekst był, jakby w depozycie, u Kuby Morgensterna. Mój scenariusz miał przeszło sto stron, a ja doskonale wiem, że lepiej by było, gdyby miał osiemdziesiąt. Dlatego bez specjalnych oporów zgodziłem się na to, że Wajda go jeszcze przyadaptuje.

Jakie pułapki czyhają na adaptatora?

Główna pułapka to zarozumialstwo adaptatora, któremu się wydaje, że jest mądrzejszy i wspanialszy artycha od autora. Bierze to z przymrużeniem oka, jako robótkę do wykonania. Skutki są nieprzyjemne dla obu stron. Może być też tak, że adaptator nagina utwór do swojego światopoglądu, do swojej intencji programowej czy nawet propagandowej. Najprostszy jest przypadek głuchego adaptatora, który zajmuje się tym z powodu układów, protekcji i tym podobnych. Na przykład ciocia twierdziła, że jest bardzo zdolny. Ten może być tak głuchy, że, po pierwsze, nie odczyta sensu przesłania książki. Po drugie, rzeczy najistotniejsze wyeliminuje jako nieważne, bo ich nie zrozumie i uzna za niepotrzebne obciążenie.

Kolejnym problemem jest to, że zawodowy adaptator, który robi to na co dzień, nie przeżywa olśnienia, nie zachwyca się dziełem, nie ma w sobie strasznej chęci popracowania przy tym. Po prostu dostaje tekst na stół i przygląda się: „Ten kawałek trzeba wyrzucić, opisy przyrody, tak, mowa zależna i niezależna, monologi”. Nie przychodzi mu do głowy, że na przykład monolog wewnętrzny bohatera nie musi oznaczać, że aktor poda tekst zza ekranu. Monolog wewnętrzny ma przecież zawsze jakiś ekwiwalent obrazowy, który, wszczepiony w odpowiednim momencie, doskonale go zastępuje i objaśnia, we właściwy filmowi, tajemniczy sposób, to, co trzeba powiedzieć o bohaterze.

Adaptował Pan między innymi *Disneyland* Dygata, *Matkę Joannę od Aniołów* Iwaszkiewicza. Czy ci autorzy domagali się kontroli nad tym, co Pan

robi?

Nie wiem, czy Dygat śledził pośrednie etapy obróbki *Disneylandu*. Chyba był spokojny, że Tadzio to dobrze zrobi, nie wyrządzając mu krzywdy. Jeśli chodzi o Iwaszkiewicza, to było jednak inne piętro. Ja byłem wtedy młodym literatem, a on już klasykiem. Wielkich poufałości między nami nie było. Mnie się wydaje, że on miał większe zaufanie do Kawalerowicza. Kawalerowicz jest rosły, silnie zbudowany, z przerzedzoną czupryną i taką trochę biblijną twarzą starego Ormianina. To jego autorytet działa. Ja byłem tylko demonem krążącym z boku. Podejrzewałem pana Jarosława o to, że troszkę się bał, jak *Matka Joanna* będzie przyjęta przez sfery dewocyjne w kraju, i dlatego lekko się dystansował. Ale poza tym nie przypominam sobie żadnego problemu. Zostawił nam wolną rękę.

W *Kronice wypadków miłosnych* występował Pan także jako aktor. A więc tkwił Pan w środku roboty. I co, nie wtrącał się Pan do realizacji?

Mówiłem już, jak przeniosłem zdjęcia z Kazimierza na podwarszawską skarpę wiślaną. To jest dowód na to, że nawet w atomie filmu pan Konwicki widzi całość. Ale wtrącać się? Nie, to by godziło w moją godność. Nie ma nic żałośniejszego niż zabiegany, spocony autor, trzęsący się o swój mająteczek artystyczny. Kiedyś Tuwim – który współpracował z tygodnikiem „Odrodzenie”, umieszczając tam karykaturki z pism zachodnich i różne dziwactwa wybrane z naszej prasy, takie *camera obscura* – dał nam, bo i ja tam, jak wiecie, pracowałem, rysunek z amerykańskim wieżowcem: na dole jest potworny ruch, a u góry, na pierwszym planie, siedzi załamany autor, bo w tomiku jego wierszy, zamiast słowa „tęsknica”, wydrukowano „tęsknota”. To ilustruje brak dystansu autorów do dzieł. Czasem bywa on sympatyczny i wzruszający, ale częściej jest nieestetyczny i śmieszny.

Dlatego ja, gdybym widział źle postawioną kamerę i źle grającego aktora, udawałbym, że jest OK. Nie wtrącałem się, ale chciałem zrobić coś innego. Podkusić Wajdę, żeby się pokazał w swoim filmie jako konferansjer, jako mag prowadzący nas przez tę opowieść. On to szybko odrzucił i mnie przymusił do grania. Poddałem się tej sugestii. Myślałem:

„A może?”. Miałem potem parę komplementów: że mimo charczącego głosu – a może dlatego? – wypadłem w porządku.

Oczywiście, zdarzały się ciekawe incydenty. Tam jest taka scena, w której ja nocą grzebię w szufladzie. Wyciągam różne rzeczy i mówię: „Moje świadectwo szkolne, fotografia ojca, a tu moja legitymacja partyzancka”. Tak jest na próbie. Za chwilę Wajda woła: „Kamera”. I pan Konwicki mówi: „Moje świadectwo szkolne, fotografia ojca, a tu moja legitymacja partyjna”. Cała ekipa przewróciła się ze śmiechu. Ja udawałem, że to niby tak się przejęzyczyłem, ale psycholog mógłby coś na ten temat powiedzieć.

W *Kronice* Wajda starał się przede wszystkim oddać klimat pewnego czasu, środowiska, odwołać się do naszej młodości. Wydaje mi się, że zrobił to trafnie. Wiem to po reakcji ludzi. Nie tylko tych, którzy pochodzą z Wileńszczyzny, bo to nie dziwota, że im wydaje się to ich własne.

Ja jestem chytry obserwator. Zauważyłem, że jak puścili w telewizji *Kronikę* po raz któryś, chyba z rok temu, to wiele osób zaczęło mi się przyglądać na ulicy. Co to oznacza z punktu widzenia statystyki? Że film był masowo oglądany, przykuł uwagę i teraz ludzie reagują na gębę z telewizji. Przypominają sobie: kto to jest?

Jeśli miałem jakiś cień wątpliwości co do *Kroniki*, to w związku z tym, że Wajda obsadził główne role amatorami. Ja bym wziął młodych aktorów z jakimś doświadczeniem, szczątkowo wypracowaną osobowością aktorską. No, ale Wajdzie zaświeciła inna idea. Pamiętajcie, że to było robione w stanie wojennym, gdy byliśmy złomotani kłopotami dookoła i trudnościami, i napięciami.

Mówił Pan, że adaptacja udaje się najlepiej, gdy istnieje powinowactwo duchowe między adaptatorem i autorem dzieła.

Wajda nie może, oczywiście, równać się z nami, Litwinami, bo jest tylko z Suwałk. No, ale Suwałki to już właściwie początek Wileńszczyzny.

Żartuję, jednak wspólny rodowód geograficzny naprawdę się liczy. Także rodowód społeczny. My jesteśmy równolatkami. Stąd pewne podobieństwo losów. Była jakaś wspólnota – myśmy się całe lata kolegowali, byliśmy blisko, współpracowaliśmy. Co prawda, w *Kalendarzu i klepsydrze* ohydnie

na niego napadłem – nad czym boleję – ale nie mogę się z tego wycofać, bo człowiek honorowy się nie wycofuje.

Mówiłem wam, dlaczego napadłem? Bo miałem uraz, żeby nie być zbyt dobrodusznym. Że moje pochodzenie predestynuje mnie do miłego uśmieszku przez cały czas, do wschodniej dobroduszności, trochę zresztą fałszywej. Bałem się takiego zapisania w opinii publicznej, więc wymyśliłem sobie, że trzeba na kogoś napaść. Pokazać, że mam kły i pazury. Wybrałem Bogu ducha winnych ludzi. Stefana Bratkowskiego, na którego napadłem *We wschodach i zachodach księżyca*. Rzuciłem się też na Kisiela i rozszarpałem go na kawałki. No i runąłem na Wajdę. Tak sobie wypatrzyłem, żeby ten mój atak był wyrazisty.

No i muszę wam powiedzieć, że społeczeństwo może z tego wyciągnąć wnioski. Bo jeśli ja na kogoś napadłem w słowie pisanym, Opatrzność w ciągu tygodnia dawała rekompensatę. Na tego napadniętego spadały nagrody, pieniądze, uznanie, podziw. Natomiast jeśli o kimś ciepło, serdecznie napisałem, to zrywał ze mną stosunki. Okazywało się, że przymiotnik był nie taki, jaki on sobie wyobrażał. Że nie za to pochwaliłem, za co chciał być pochwalony. Że w ogóle nie tak siebie widzi. Następowały ochłodzenia w stosunkach albo zerwania znajomości. Czyli, w gruncie rzeczy, jeśliby można u mnie o coś zabiegać, to ja bym doradzał, żeby zabiegać o napaść.

Napadnie Pan teraz na kogoś?

Widzicie, że się bronię, jak nie wiem przed czym, żeby na kogoś nie napaść. Po co mam mu przysparzać nagród, orderów?

Niech Pan powie jako reżyser: jakiego typu aktorem był Pan u Wajdy?

Byłem naturszczykiem. Zdarzały się rzeczy gorszące. Pan Konwicki nie mógł zapamiętać tekstu własnego dialogu. Potworne trudności – pisałem go na dłoni. Byłem ubrany tak jak na co dzień, żeby być magicznie autentycznym. Do ubrania miałem przypięty mikrofonik, niczym w *Deszczowej piosence*. Cały czas mi pokazywali: „Mów w tę stronę, nie w tamtą, bo nie słychać. Nie szuraj ręką”. Na krzyżu, pod kurtką, miałem zamontowany akumulator. Więc musiałem iść, wykonać jakieś czynności, nie szurać przy mikrofonie, w miarę wyraźnie mówić i umieć tekst na

pamięć. Skoordynowanie tego wszystkiego przechodzi możliwości normalnego śmiertelnika. Wtedy zrozumiałem, dlaczego są potrzebne szkoły aktorskie – żeby się do tego technicznie przygotować.

A jak reżyser Wajda pracował z aktorem Konwickim?

Życzliwie, łagodnie. Zresztą przy moim głosie trudno było inaczej. Sam bym wobec takiego aktora miał kłopoty z udzielaniem wskazówek.

Czy po sukcesie w *Kronice wypadków miłosnych* miał Pan jeszcze jakieś propozycje aktorskie?

Niestety, nie miałem. Być może moje aktorstwo było tej rangi, że inni reżyserzy już nie ośmielili się mnie angażować.

A jak było z powinowactwem duchowym z francuskim Grekiem Costą-Gavrasem. Jego film *Mała apokalipsa* była raczej satyrą na środowiska lewicowe na Zachodzie niż wierną adaptacją Pańskiej książki.

Costa-Gavras jest nadzwyczaj sympatycznym, bardzo inteligentnym i czułym człowiekiem. Jakby był z naszych. No, może nie z samego Wilna, ale przynajmniej z Pińska. Więc miło się z nim obcowało. Nie zdawałem sobie sprawy, że on jest bardziej publicystą niż reżyserem psychologicznym. Poza tym nie wiem, czy to on wpadł na pomysł, jak to umiejscowić, jak to osadzić w danej chwili. Ale uważam, że zachował się lojalnie, bo dał w czołówce, że to jest inspirowane przez *Małą apokalipsę*. Więc właściwie mogę powiedzieć, że to nie jest adaptacja mojej książki. To, że główną rolę zagrał u Gavrasa Jiři Menzel, zaintrygowało mnie, ja filmy Menzla lubię. Uważam go za bardzo wybitnego reżysera. Byłem mile pochlebiony, że zgodził się zagrać.

Czy spotkał się Pan wtedy z Menzlem?

Czego oczekujecie ode mnie? Że powiem: „Zobaczywszy się, wydaliśmy okrzyki: »ach, to Pan«, »ach, to Pan« i runęliśmy na siebie?”. Nie, było tylko: „Dzień dobry”, „dzień dobry”, „ładna pogoda dzisiaj”, i tak dalej.

Które Pana książki najczęściej chciano filmować?

Bo ja wiem? Parę razy myślano o sfilmowaniu *Sennika współczesnego*. Najwięcej podejść było jednak pod *Małą apokalipsę*. Oczywiście, nie wtedy, kiedy nie można było tego kręcić.

Było, minęło. Co to ma za znaczenie? No, Fellini, na przykład – żeby już była jasna sprawa – ani razu się do mnie nie zwracał.

A *Bohiń*? Dlaczego jej jeszcze nie zekranizowano? Jest przecież wyjątkowo filmowa.

Z najbardziej prozaicznych względów. Zaczynam być skąpy na starość, zwłaszcza że – jak wspominałem – krajowi i zagraniczni wróżbici przepowiadają mi wiele jeszcze lat życia. To mnie załamało, ale i wystraszyło. Myślę sobie: „Z czego ja będę żył?”. I usiłowałem zachować coś na czarną godzinę. Nie żartuję. Nie wiem jednak, czy ja w którymś momencie nie pęknę. Mogą po prostu nastąpić takie okoliczności, że się poddam.

Ale tak naprawdę, uważam, że bardzo filmową książką, może nawet bardziej filmową niż *Bohiń*, jest *Wniebowstąpienie*. Ona miała taki niewyraźny żywot. Gdy wyszła, została potępiona w wielu recenzjach. Dopatrywano się, że to satyra na Gomułkę, co by mi nigdy do głowy nie przyszło. W jakichś województwach wycofywano ją nawet ze sprzedaży. Był koło niej zły zapach. Kilkakrotnie próbowano adaptacji teatralnych, ale władze nie dawały zgody. Tak że ta książka zeszła na bok, a moim zdaniem jest bardzo filmowa.

***Mała apokalipsa* była wystawiana w teatrze za granicą. Oglądał Pan?**

Była wystawiana w Paryżu. Niestety, nie miałem dość sił, żeby udać się na spektakl, natomiast wziąłem udział w bankieciku zespołu i dyrekcji tego teatru. Palnąłem z nimi wódę i pamiętam, że było dobrze.

Poza tym w Anglii Derek Jacobi, który grał cesarza Klaudiusza, z jakimś zespołem robił czytane próby *Małej apokalipsy*. Wtedy w pewnych środowiskach modne były takie czytane próby.

Przyznam jednak, że nie prowadzę w tych sprawach księgowości.

A w Związku Radzieckim w teatrze Pana nie grano?

Nie wiadomo dlaczego, w Związku Radzieckim czynniki za mną nie przepadały. Aleksander Ścibor-Rylski chciał mnie kiedyś wysłać do Moskwy na jakieś pertraktacje scenariuszowe i nawet nasze władze filmowe się zgodziły, ale służby specjalne powiedziały: „Czy wyście zwariowali, Konwickiego do Moskwy wysyłać?”.

Więc nie byłem tam specjalnie pielęgnowany, aczkolwiek teraz, po tych transformacjach, wybrałem się do Moskwy, bo mi tam pięć książek

wydano. Byłem dość sceptyczny, ale jakiś facet w wydawnictwie mówi mi: „To Pan nie wie, że u nas *Sennik współczesny* był kiedyś książką kultową?”. Pojęcia nie miałem. To znaczy docierały do mnie jakieś odgłosy, ale nie przywiązywałem do nich wagi. Kiedyś przyjechał do Warszawy młody pisarz Andriej Bitow i koniecznie chciał mnie zobaczyć. Myślałem, że to przypadek. Koleżanka opowiadała mi, że jak była w Bułgarii, zaczęła z nią gadać jakaś młoda Rosjanka i powiedziała, że jest wielbicielką Konwickiego. Koleżanka na to: „Ja go znam, to mój kolega”. Od tej pory Rosjanka cały czas nosiła za nią walizki. Jakiś facet stamtąd korespondował ze mną chyba przez rok.

Ale że książka kultowa? Wiecie, na bezrybiu i rak ryba. *Sennik* mógł się podobać przez to, że nie przypominał radzieckich książek z tamtych lat.

A pomijając politykę, Pan z Litwy, stamtąd do Rosji przecież blisko. Czy nie liczyło się podobieństwo klimatu duchowego?

W Związku Radzieckim nie byłem przerabiany na scenę, bo – jakby to powiedzieć delikatnie, żeby nie wpaść w modny dziś jęk prześladowanych? – uważali mnie za człowieka niepewnego politycznie, mącącego. Ale miałem tam ciekawe przejście. Pojechałem do Moskwy niezbyt fortunnie, bo z filmem *Jak daleko stąd, jak blisko*. Na jakąś konferencję scenarzystów. Film wywołał konsternację miejscowych znawców i ideologów, jednak względy dyplomatyczne kazały im to jakoś puścić. Puścili więc o ósmej rano, dla tak zwanych zaufanych ludzi.

Potem była popijawa. Ja, oczywiście, musiałem uderzyć w gaz, bo cóż miałem, biedny, robić. Wtedy przypięło się do mnie dwóch starszych panów. Powiedzieli: „Proszę Pana, wcisnęliśmy się na ten pokaz z trudem. Obaj byliśmy po piętnaście lat w łagrze. Niedawno wyszliśmy. Chcieliśmy Panu coś dać na pamiątkę”. I dali mi metalową ikonkę do zawieszania na szyi. Zrobiło to na mnie wrażenie. Te łagry i to, że oni rzecz, którą przechowali przez tyle lat, dają jakiemuś Polaczkowi, przechodniowi jadącemu skądś dokądś. Tę ikonkę, medalik wielkości pudełka papierosów, mam do dzisiaj i adoruję.

Zawieziono mnie też wtedy do fabrycznego DKF-u. Poziom dyskusji był strasznie wysoki, wszystko wiedzieli. I, o dziwo, widzieli *Jak daleko stąd,*

jak blisko. Ja padłem do tyłu. Mówię do jednego: „Panie, co Pan opowiada. Gdzie Pan widział, był Pan w Polsce?”. A on: „My mamy swoje sposoby. Dopadliśmy taśmę między lotniskiem i *domem-kino*, zrobiliśmy sobie projekcję”. To było ujmujące.

I powiem wam jeszcze, że w złoconych salach w Rosji nie chcą już teraz oglądać polskich filmów. Nie chcą też czytać najbardziej rewelacyjnych polskich książek. Ja to wiem, bo w „Innostrannej Literaturze” wydrukowali *Czytadło*, a potem w omówieniu – przysłano mi je – ktoś napisał: „Bardzo dziwne, że ukazała się polska książka, bo od lat nie mieliśmy z tą literaturą do czynienia”.

Nasza kultura długo była pomostem między nimi a światem zachodnim. Nam się wydawało, że to wyłącznie zasługa naszego powabu, naszego wdzięku, naszej głębi artystycznej. A to był po prostu kanał informacyjny. Teraz nie jest on im już potrzebny. Nie chcą nas. Przestaliśmy być światłowodem biegnącym przy rurze.

Pod koniec lat sześćdziesiątych napisał Pan scenariusz według *622 upadków Bunga* Witkacego dla Jana Lenicy.

Napisałem, ponieważ Jan Lenica jest moim szwagrem, a ja jego kumotrem. Dostałem rodzinne zlecenie. Napisałem zresztą z przyjemnością, bo to jest książka bardzo zabawna, przewrotna i – moim zdaniem – dająca duże możliwości filmowe, szczególnie dla plastyka-filmowca, jakim jest Janek Lenica. W *622 upadkach Bunga* jest zresztą dodatkowa rozkosz, bo wszystkie postacie mają swoje pierwowzory. Począwszy od aktorki Ireny Solskiej, przez profesora Leona Chwistka, na Bronisławie Malinowskim kończąc.

O słodkiej perfidii Witkacego świadczy choćby to, że cudowna piękność, za którą panowie szaleją, czyli domniemana Solska, ma tam na imię Akne. A Akne po niemiecku znaczy trądzik. Jego porachunki – zresztą sympatyczne, wariackie, wcale nie mściwe, ani nikczemne – ze swoją młodością jeszcze dodatkowo upikantniały nasz zamiar. Robiłem to z całego serca, tym bardziej, że eksperymentów w kierunku poszerzenia możliwości filmowych nie było wtedy za dużo. Mieliśmy uczucie, że szykujemy rzecz w jakiś sposób nowatorską. Niestety, nic z tego nie

wyszło. Ubolewam tym bardziej, że Lenica był wtedy bardzo nabity, nabuzowany, odchodził już od filmu animowanego, próbował robić film pół animowany, pół aktorski. Ale nie było ochotnika, firmy, która by chciała to zrealizować.

Pańska *Mała apokalipsa* też była czytana jako powieść z kluczem.

Mała apokalipsa grała mocno przez swój charakter lektury podziemnej i przez okoliczności dookoła. Była nadczytywana, to znaczy wczytywano się w nią bardziej, niż warto było się wczytywać. Natychmiast szukano odniesień.

Jeśli jakiś autor mówi, że pisze tylko z głowy, czyli z niczego, to buja. Co człowiek może opisać? Nie może opisać Marsa ani Wenus, ani jakiegoś dalekiego gwiazdozbioru. Wszystko, co pisze, jest jego doświadczeniem. Dlatego jakieś podobieństwa mogą się zdarzać, ale one obciążają sumienie czytelnika. To perfidny czytelnik doszukuje się jakichś portretów. Ja jestem niewinny.

Mówił Pan, że dystansuje się Pan do adaptacji swoich książek, oddaje komuś materiał i koniec. Na premierach ich teatralnych wersji Pan jednak bywa. Co Pan robi, gdy pytają Pana wtedy, jak się podobało?

Pamiętajcie, że ja sam robię rodzaj spektakli, bo robię filmy. Czyli możecie podejrzewać, że czasem patrzę z pobłażaniem, bo jak sam bym się za to wziął, tobym zrobił lepiej. Ale może być sytuacja równorzędności, mogę także być przeskoczony. Na przykład Fronczewski jakiś monolog mojego pióra powiedział tak, że mnie to zdumiało i zaskoczyło. Nigdy bym się nie spodziewał, żeby coś podobnego mogło mi się zdarzyć.

Słuchajcie, ja jestem grzeczny, jestem stary dziadek. Uważam, że muszą być pewne estetyczne formy obcowania, żeby było lżej żyć. Nie jestem tym zaperzonym, czerwonym na pysku, spoconym autorem, który wrzeszczy, że zamiast słowa „tęsknica”, padło słowo „tęsknota”. Nie, ja uważam, że to jest tak jak ze skokami spadochronowymi. Autor, który się godzi na to, że z niego coś zrobią, przypomina skoczka. Albo się spadochron rozwinie, albo nie rozwinie. Trzeba tylko uważać na to, jaki to może człowiekowi uszczerbek przynieść. Tu niestety będę mówił cynicznie, ale czasem trzeba powiedzieć w trybie trochę cynicznym: to musi się w jakiś sposób opłacać.

Wiem, że pan Hemingway za swoją książkę brał ciężką gotówkę i nie chciał więcej o niczym słyszeć. Tak, ta droga też mi się podoba. Bo za tanie pieniądze najeść się wstydu to już trzeba mieć szlachetny charakter, jaki ja czasem miewałem.

XXII

Tajemnica powtórzenia życia

Co skłoniło Pana, pisarza i filmowca, by w latach dziewięćdziesiątych nagle reżyserować w teatrze? Na dokładkę sztukę Maksyma Gorkiego *Jegor Bułyczow i inni*.

Marna, chorowita przekora wileńska. Ja w momencie euforii, że najedziemy Moskwę i ją podbijemy, wziąłem na warsztat czołowego radzieckiego autora, pana Gorkiego. Dlaczego go wziąłem? Dlatego że w owym czasie ta sztuka niechcąco odtwarzała sytuację w Rosji. Jegor Bułyczow jest dogorywającym władcą małego imperium biznesowego. Aż się prosiło o asocjację z chorym, ledwie żywym Jelcynem. Ferment w Rosji lat dziewięćdziesiątych bardzo przypominał ten przed rewolucją w Rosji. Zresztą, ten ferment w każdej chwili mógł wtedy skierować się w zupełnie inną stronę, niż nam się wydawało. Dawne siły były jeszcze potężne. Wydawało mi się, że to jest ciekawe i że warto to zrobić.

Jestem zaprzyjaźniony z Teatrem Ateneum. Tam się czuję jak w rodzinie, fajny zespół, dyrektor, Gustaw Holoubek, stary przyjaciel. Namówili mnie. Aktorzy bardzo dobrze grali i ja się nimi zachwycałem, ale oni mieli chyba niedosyt, że ja nie teoretyzuję, nie odprowadzam ich na bok. Widocznie potrzebowali kata, to dodaje animuszu.

Jako ilustrację muzyczną wziąłem – jak wiecie, jestem wrażliwy na dźwięk – *Biełyje rozy*. Wtedy Rosja szalała na punkcie tego szlagieru, śpiewanego przez jakiegoś *biezprizornego*. Mnie się też wydawało, że to siedzi w klimacie Rosji. Wszedłem jednak z tym spektaklem jak Piłat w *Credo*. Powtórzyło się to, co miałem z niektórymi moimi filmami: wszyscy byli rozmigotani w inną stronę. Teraz może by przyjęli to, co chciałem powiedzieć, z większą uwagą, ale wtedy zbagatelizowali. Zresztą, może słusznie.

Kiedyś jechałem pociągiem, chyba z Lublina, a razem ze mną chłopczyk i jego rodzice. Ja go pytam: „Kim ty będziesz?”. A on: „Krytykiem”. W czasach PRL-u wydawało się, że to jest dość dobry zawód, rodzaj kariery. Nie ponosi się żadnej odpowiedzialności, zawód jest chroniony, potrzebny, dobrze płatny. Przy okazji pracy w teatrze przekonałem się, że to dalej obowiązuje, i to mnie zmroziło do teatru. Jeśli ktoś wydaje książkę i krytyk go schlasta, to ten fakt zostaje w biografii krytyka, i gość może się narazić na to, że po latach będzie pośmiewiskiem. Coś takiego spotkało wielu krytyków. Jeśli krytyk schlaszcze film i po latach okaże się, że się pomylił, może się wycofać rakiem. Gdzieś tam sprawę zaklepie, że niby nie palnął gafy. Natomiast w teatrze krytyk jest bezkarny, a reżyser jest całkowicie bezbronny, bo przedstawienia właściwie nie ma. To jest chwila, błysk, wirtualna rzeczywistość. Nie wiadomo, czy w ogóle istnieje. Pozostaje po nim tylko to, co napisał krytyk.

Dlatego jeśli któreś z was będzie miało dzieci i będzie je kształcić na krytyków, to tylko na krytyków teatralnych. Wtedy dziecko dożyje spokojnej starości.

Poznał Pan reguły rządzące światem literatury, filmu. A jak jest z teatrem? Czy ma Pan poczucie, że dobrze go Pan zna?

Teatr ma swoje tajemnice. Nie powiem, że je poznałem. Gustaw Holoubek opowiada mi na przykład, że ma sztukę, która się wydaje taka sobie. Aktorzy zaczynają mówić – i to się nagle robi znakomite. I odwrotnie, mają tekst napisany kunsztownie przez poetę, zdawałoby się, cudowny, grają – i jest martwy. W tym tkwi jakaś tajemnica powtórzenia życia. Nie przypadkiem Grecy wzięli się do teatru tak dawno temu. Coś w tym jest i żeby to rozgryźć do końca, trzeba mieć przede wszystkim silny instynkt poznawczy i duże doświadczenie.

Moja przygoda była czysto amatorska, aczkolwiek uważam, że trochę zlekceważona. Nie ośmieliłbym się teoretyzować na temat teatru. Jedno wydaje mi się ciekawe. Jestem starszym panem, mieszkam sam, mam telewizor i informacje o różnych programach w gazecie. Przy całym moim sceptycyzmie, mojej znajomości branż, filmowej i teatralnej, ja się jednak przy wyborze – co oglądać? – kieruję aktorami. Tak jak zwykły widz

w Pipidówce. Co to oznacza? To oznacza, że jest coś metafizycznego w tym fachu i w tych osobowościach. Dla mnie jest ważne, kto gra, bo ten ktoś uwiarygodnia mi świat, w którym żyję.

Jednak, przy wszystkich moich uczuciach do teatru i ludzi teatru, jestem teraz dość od niego oddalony. Zadzwoniła do mnie pani z jakiegoś pisma krakowskiego, żeby mnie przebadać na temat wrażeń teatralnych. Mówię jej: „Ale ja nie chodzę do teatru”. Zapanowała grobowa cisza, po chwili pani zapytała: „Dlaczego?”. A ja: „Bo przedstawienia odbywają się wieczorem”. W tym żarciku coś jest. Nie chodzę do teatru, bo się nim nasyciłem. Ja teatr przeżyłem, odcelebrowałem, odwaliłem i co najmniej z czwórką odszedłem na aut. Dlaczego? Dlatego że teatr u początków mojego życia tu, w waszym kraju, odegrał ogromną rolę. Opowiadałem o filmach, na które latałem przed wojną: coś podobnego teatr wykonał w mojej biografii tuż po wojnie. Pierwszej powojennej jesieni znalazłem się w Krakowie i na ile mogłem – a potem już mogłem dużo, bo pracowałem w redakcji „Odrodzenia” – przypiąłem się do teatru i chłonąłem go przez parę lat. Przeżycia teatralne miały dla mnie charakter – przepraszam – bez mała sakralny. Powoli gasło światło, rozjarzała się rampa, rozlegał się gong, serce we mnie zamierało, a kurtyna ze złotymi frędzlami zaczynała działać metafizycznie: szła do góry i wchodziliśmy w inny wymiar. Tym nabożnym szacunkiem zdążyłem jeszcze objąć okres królowania Gustawa Holoubka, kiedy zaanektował Warszawę. Ale potem – oczywiście, może tylko dla mnie – teatr zaczął się jakby degradować. Może także degradował się społecznie z powodu przymusowego przywożenia ludzi autobusami na spektakle. Zaczął się degradować z powodu bagatelizowania teatru przez ludzi teatru. Teatr zaczął się wygłupiać i niestety ofiarą tych zabiegów stałem się ja, dawny, pokorny widz teatralny. Zdarzyło mi się nawet zasnąć w trakcie jakiegoś bardzo awangardowego przedstawienia i żona musiała mnie budzić. Uważam, że ludzie teatru sami odczarowali teatr, i teraz niech nie mają pretensji do mnie, tylko do siebie. Ja jestem zawsze do kupienia.

Kiedy zaczęło się to odczarowywanie? Gdzie dla Pana kończy się teatr?

Odpowiem jak prawdziwy, rasowy reakcjonista. Ponieważ uważam, że sednem teatru jest aktor, to nie mogę się zgodzić na to, że schodzi teraz

często do roli wykonawcy tego, co rzeźbiarze nazywają instalacjami. Zostaje zredukowany do pewnych zachowań, przy których jego osobowość, dusza artystyczna w ogóle nie mają znaczenia.

Wszedłem kiedyś do jednego z teatrów warszawskich i zobaczyłem w osłupieniu, że na czymś w rodzaju krzyża wisi znany mi ze SPATiF-u miły aktor, w pewnych miejscach lekko osłonięty ścierką.

No nie, mnie się wydaje, że to jest obok teatru. Ja wiem, że mówię jak stary piernik, ale się upieram, że teatr musi się czymś różnić od wideoklipu. Ścigać się w teatrze, całym w purpurach i złotych krzesłach, z wideoklipami trochę się nie godzi. A jednak masa ludzi, w przekonaniu, że przebija nowe drogi, robi to.

Teatr, jak wiecie, liczy sobie parę tysięcy lat. Kiedyś miał większe znaczenie, bo nie było konkurencji, telewizji, filmu, właśnie wideoklipów. Ale i teraz widać, że ma w sobie potęgę. Nieustannie, w rozmaitych okolicznościach, ktoś cytuje na przykład Szekspira. Oczywiście, inny na to powie: „Dobrze, był Szekspir, ale to minęło, trzeba z teatrem robić coś dalej. My usiłujemy znaleźć nowe miejsce dla teatru”. Ja tego nie neguję. Przypuszczam, że trzeba próbować. Może się coś jeszcze wynajdzie. Ale wynajdzie się w człowieku, w aktorze. Obawiam się, że w inscenizacji już niewiele jest do odkrycia. Można jeszcze, na koniec, wysadzić teatr w powietrze razem z widzami.

Trudno byłoby powtórzyć takie przedstawienie.

Mogłoby być jednorazowe. To jest pomysł. Proszę zanotować. Można go sprzedać jakiemuś awangardziście.

Kiedyś przeczytałem notatkę, na którą nikt specjalnie nie zwrócił uwagi: gdzieś w Ameryce Południowej nakręcono film półamatorski, w którym dla wywołania efektu niesamowitości i przekroczenia tabu na końcu bohaterkę zastrzelono przed kamerą. A więc jakieś tego typu próby twórców, już nie próby psychodramowe, ale rozpaczliwe, mogą się zdarzać.

Muszę tu jeszcze coś dorzucić, żeby do końca objaśnić, o co mi chodzi. Jak wiecie, Pan Bóg dał ludzkości na ręce Mojżesza dziesięć przykazań, ale zapomniał o przykazaniach odnoszących się do sztuki. W związku z tym ze sztuką ludzie musieli sobie radzić sami. I sami musieli tworzyć dekalog.

Kiedy przyglądam się historii, czytam, myślę, to widzę, że w sztuce te dekalogi są sezonowe. Każda epoka, a dokładniej, każde pokolenie, tworzy swój dekalog.

Zaobserwowałem na przykład, że literatura uznała pewne wątki, tematy, formy za wyeksploatowane do końca i porzuciła je. One przypominają nieczynne kopalnie. Aliści nastąpiła na świecie jakaś pauza wynikająca z zaniedbań – powiedzmy to sobie – szkolnych. Pewne pokolenia niezbyt pilnie się uczyły i nie bardzo wiedzą, co się działo przedtem. U nas była pauza PRL-u, która też miała głębsze znaczenie dla naszej psychiki. Otóż, młode pokolenia zaczęły odkrywać te wyeksploatowane kopalnie w przekonaniu, że odkrywają coś całkowicie nowego. Ja tego nie mówię z jakąś naganą czy krytycyzmem. Zauważam tylko pewne zjawisko socjologiczne. Próbuje się znowu eksploatować rzeczy, które wydawały się już wyeksploatowane. Dlaczego coś takiego mogło się zdarzyć? Ponieważ jest nowa publiczność. Dawnej publiczności, która w poprzedniej epoce wymuszała pewne rzeczy na artystach, została znikoma część procentu. Teraz jest zupełnie nowa publiczność, dla której wszystko, co się jej pokaże czy powie, jest nowe. Najzabawniejsze, że ci eksploatatorzy także myślą, że są nowatorami. Czasem oczywiście tak bywa, że odkrywa się ogromne, przegapione złoża, ale przeważnie tak nie jest.

Z tym wiąże się inna ciekawa rzecz. Teraz właściwie pokazują się same arcydzieła. Każda książka, każdy spektakl jest – jak piszą dziennikarze i krytycy – czymś niesłychanym. Wszyscy są zachwyceni sobą. Szejkhendy, całusy, nagrody. To musi mieć jakieś uzasadnienie socjologiczno-historyczno-moralne.

W moim pokoleniu wszyscy byli z siebie niezadowoleni. Wszystko było jak gdyby nie tak, nie z tej strony, nie do końca. Byliśmy kwaśni. I właściwie ta kwaśność powinna mnie, jak jakiś środek chemiczny, w ogóle roztopić. Powinno mnie nie być.

Nagrody też znaczyły co innego. Pamiętam, jak przed wojną, Dąbrowska czy Nałkowska, miała dostać jakieś ważne odznaczenie – Nagrodę Miasta Warszawy albo Krzyż Kawalerski Polonia Restituta. Cały kraj żył tym

przez rok. To było niezwykłe wydarzenie. A teraz prawie każdy Polak jest laureatem czegoś.

Inną nowością są dziś tak zwane *reality show*, podglądające życie ludzi odseparowanych od świata zewnętrznego. Nieuchronnym finałem któregoś z tych przedsięwzięć będzie śmierć jednego z uczestników. Nawet bez strzelania, ktoś po prostu umrze przed kamerami.

Tak. A po zgonie któregoś z uczestników nagle jakaś pani zacznie rodzić. Cykl się zamknie.

Ciągle biję się, ale niezbyt energicznie, raczej niepewnie, o to, żeby w tym świecie całkowicie prześwietlonym przez rentgena, przebadanym, przepatrzonym, zostawić parę enklaw nieobmacanych, nieobświnionych naszym oglądaniem. Wiem, że rodzenie przy całej rodzinie jest wielce postępowe i ma jakieś pożytki społeczne, ale, kurwa mać, dałbym spokój kobiecie w tym niezwykłym dla niej momencie, momencie metafizycznym. Zostawiłbym jej samotność, osobność.

Czy Pańska niechęć do pokazywania, obnażania intymności odnosi się tylko do tego, co się robi, czy także do tego, co się czuje, myśli?

W sferę wewnętrzną trudno jest wejść. Mówiłem dotychczas o fizjologii. Sfera uczuć jest czymś trochę innym. Wydaje mi się, że w sferze uczuć nie może być żadnych ograniczeń. Ludzie muszą poznać siebie do końca. Z tego wynika, że dopuszczam zapisanie nawet tego, czego nie lubię. Ale ja nie chcę na to patrzeć i to jest moja sprawa. To jest ważne dla pewnej elegancji życia, jego estetyki, to ułatwia przebrnięcie przez nasz wyrok na tej Ziemi.

Broniłbym pewnych rygorów, pewnej dyscypliny społecznej, która się wytworzyła przez wieki, ponieważ ona ułatwia i uprzyjemnia życie. Na przykład lepiej jest jednak chodzić prawą stroną i nie wpadać na siebie. Albo dbać o wygląd, golić się, strzyc. Tu mi się przypomina „Zielona Gęś”: Paderewski wsiada do powozu i otacza go tłum wielbicieli. Furman pyta: „Dokąd Mistrzu?”. A tłum wielbicieli: „Do fryzjera”. Oczywiście, istnieją malownicze i śliczne nonszalancje artystów, ale to jest dobre jako margines, jako wyjątek.

Czy Pana zdaniem, scenę, której nie powinno się pokazywać, można opisywać? Czy w literaturze jest jakaś sfera chroniona?

W książce to mnie tak nie razi. A to dlatego, że samo czytanie jest intymną czynnością. Tu się intymność nakłada na intymność i to moje obcowanie jest bardziej delikatne. Kiedy czytam, mogę jakieś zdanie przepuścić, mogę z tekstem zrobić, co zechcę. Natomiast telewizja czy kino to jest uczestnictwo. Ogląda się w jakiejś wspólnocie, między oglądającymi następują dwuznaczności, przykrości, które rzecz udrastyczniają.

W każdym człowieku jest membrana wrażliwości. U jednego jest gruba na centymetr, u drugiego na milimetr. Moja wnuczka wybierała się do koleżanek czy kolegów na potańcówkę czy coś takiego. Nagle mówi, że nie pójdzie. Pytam: „Co się stało?”. Ona na to: „Bo chłopcy pierdzą”. To jest nowy styl. Pierdnie i leci, i się śmieje, że zrobił żarcik. To uchodzi za rodzaj gry salonowej, nawet rodzaj flirtu. Jedni odniosą się do tego z zachwytem albo przynajmniej z zadowoleniem, a innym to nie będzie odpowiadało.

XXIII

Pani Konwicka

Często wspomina Pan o zmarłej w ubiegłym roku żonie, z którą przeżył Pan pięćdziesiąt lat. Przestrzega nas Pan, żebyśmy nie zawierali żadnych stałych związków, bo śmierć bliskiej osoby jest strasznym ciosem. Żartuje Pan, że schudł po śmierci żony tak, iż doszedł do wagi Adama Małysza – pięćdziesiąt dwa kilogramy. Czy chciałby Pan opowiedzieć o swojej żonie?

Sprawa jest taka, że ciężko mi o tym mówić i właściwie milczenie zawiera w sobie więcej treści. Bo kiedy czytam albo oglądam jakieś lewitacje mężów na temat swoich żon, pełne podziwu, płaszczenia się, podlizywania się żonie, czuję, że coś jest nie tak, że coś w tym małżeństwie nie funkcjonuje. Amerykańskie filmy są przepełnione obrzucaniem się „*I love you*”. Ja wiem, że pewnym ludziom, pewnym usposobieniom, to jest potrzebne. To jest może jak pogłaskanie po głowie, ale pani Konwicka w ciągu pięćdziesięciu lat naszego małżeństwa może ze trzy razy powiedziała, że mnie kocha, a sama troszkę narzekała, że ja ani razu tego nie powiedziałem. Wszystko przebiegało jak gdyby w innej sferze. To jest trudne do zrelacjonowania. Parę razy napisałem o Dance w swoich książkach. Ale napisałem w taki sposób, że tylko ona wiedziała, że to o niej, i czułem, że to przeczytała i zaaprobowała. To był mój znak, zamiast wielkich publicznych demonstracji. Ja nigdy nie widziałem, żeby Danka brała do ręki moją książkę, i nie wiem, czy je dokładnie czytała. Musiała jednak coś tam ukradkiem wiedzieć, bo kiedy pewnego dnia młodsza córka dostała marny stopień z polskiego, pani Konwicka w kuchni nasadziła się na mnie i jak nie zaczęła mną poniewierać i lżyć: „Pisujesz jakieś sceny pornograficzne, potem się nauczycielki mszczą na dziecku!”. Starsza córka mówi: „Mamo, mamo, uspokój się, nie przesadzaj”. No i pani Konwicka lekko się zreflektowała, zawstydziła i dała mi spokój. O co chodzi? Ona się w ogóle nigdy nie wtrącała w moje sprawy, w mój obszar pisania, myślenia.

Ja też nie wtrącałem się w jej pracę, w jej zawód, w jej grafikę. To znaczy, jako człowiek nerwowy i szybki, kiedy widziałem jej piękne ilustracje, czasem coś pochwaliłem: „Jakie ładne!”. A ona na to: „Daj mi spokój!”.

Danka, która uchodziła za osobę powściągliwą, zamkniętą, w głębi duszy była bardzo czuła. Stwarzała wrażenie zamkniętej, ponieważ się kontrolowała. Z czego to się brało? Z tego, że była plastykiem. Zresztą, miała też średnie wykształcenie muzyczne, pianistyczne. Miała po prostu bardzo silnie rozwinięty instynkt estetyczny. Poczucie estetyki nie tylko w sztuce, nie tylko w krajobrazie, ale też w ludzkich uczuciach, w sposobie zachowania. Obdarzona też była niezwykłym poczuciem godności, kobiecego honoru. Kobiety swego czasu nosiły się. Były kimś, nie tylko konkretnymi osobami z nazwiskiem i miejscem zamieszkania.

Kiedyś, a był to stan wojenny, wpada do nas nieoczekiwanie Łapa. Siada przy stole, ja siedzę obok, prowadzimy nonszalancką rozmowę dwóch dżentelmenów. Nagle słychać zgrzyt klucza, pani Konwicka wchodzi, jak się potem okazało – z zakupami, które przytachała ze Starego Miasta. I jak puściła wiąchę, jak zaczęła wymyślać, że mąż sobie siedzi przed telewizorem, a ona takie ciężary niesie. Oczywiście, gdybym był lojalny, powinienem od razu krzyknąć: „Słuchaj, Andrzej przyszedł i siedzi”, bo ona go nie widziała. Ale ja mściwie zamilkłem. Pani Konwicka z tym strasznym monologiem poniewierającym małżonka wchodzi do pokoju i osłupiała. Siedzi wytworny Andrzej Łapicki, a ona tu się obnażyła stekiem przekleństw na męża. Co ja miałem potem przez dwa tygodnie, tego już wam nie opowiem. Bo przecież wiedziała, że umyślnie jej nie uprzedziłem.

Miewała też słodkie bunty przeciwko mojej dominacji. W tym trochę przypominała z charakteru naszego wspólnego przyjaciela, kota Iwana. Ja oczywiście, jako mężczyzna, zawsze robiłem wszystko, co trzeba. Na przykład mówiłem: „Chodź tu ze mną, bo tam jest woda”. A ona: „Nie”. Poszła swoją drogą i wpadła w wodę po kostki. I oczywiście, kto był winien? No, ja byłem winny. Dostawałem straszne cięgi. Albo na głowie piękna fryzura, wyszła, deszcz spadł i zmierzwił włosy. Pani Konwicka wraca. No i kto był winien? Oczywiście, mąż, lekkomyślny, frywolny.

Kiedyś, gdy dopiero co ją pojąłem, poszliśmy na film radziecki. Jak z niego wyszliśmy, zaczęła okropnie bluzgać, bluźnić Związkowi Radzieckiemu i film poniewierać. Ja poczułem się ideowo odpowiedzialny, ująłem się za dziełem radzieckim. Strasznie się pokłóciliśmy, tak że wracaliśmy do domu tą samą ulicą, ale różnymi chodnikami: ona, w zgodzie ze swoimi poglądami, szła prawym, ja lewym chodnikiem. Pogodziliśmy się, o ile pamiętam, dopiero nazajutrz.

Pan jest z Wileńszczyzny, Pana żona pochodziła z Wielkopolski. Czy ta różnica dawała o sobie znać?

Tak jest. To było charakterystyczne. Kiedy moja matka repatriowała się z Wilna w 1956 roku, próbowała się zainstalować u nas, ale nie mogła się zaaklimatyzować. Nie to, że moja rodzina poznańska była nieuprzejma czy niedobra, tylko w sensie mentalnościowym matka tutaj nienadzwyczajnie się czuła i pojechała sobie do Szczecinka, do siostry. Moja mama po jednym dniu pobytu w Warszawie znała już wszystkie kościoły warszawskie, z jednego buchnęła nawet modlitwę do Tadeusza Judy, bo to jest mój patron. A moja teściowa nigdy nie wyszła poza Nowy Świat, nie znała ulicy Marszałkowskiej.

[^] Tadeusz i Danuta Konwiccy (1948). On spod Wilna, ona z Poznania. Pobrali się bez wiedzy jej ojca, malarza Alfreda Lenicy

Może u Danki to nie było tak wyraźne, bo nie miała za dużo czasu, żeby przesiąknąć tą Wielkopolską. Przecież ich wysiedlono w 1939 roku, miała dziewięć lat, kiedy wywieziono ich gdzieś w kieleckie. Ale coś w tym jednak może być. Tak przypuszczam, bo słyszałem, jak teściowie czasem robili uwagi po niemiecku, żeby zięć nie zrozumiał. Ale nie wiedzieli, że zięć uczył się niemieckiego w bardzo dobrym gimnazjum i nie najgorzej mówił w tym języku.

Jeśli były nawet pewne różnice mentalnościowe, to one nam nie przeszkadzały. Może raczej łączyły nas w pożyteczną jedność. Nasze różnice charakteru współgrały, bo ja na przykład natychmiast aklimatyzowałem się w prawie każdym otoczeniu, środowisku. Nawet jak byłem fatalnie zaaklimatyzowany, to nie było tego po mnie widać. Natomiast ona dystansowała się.

Długotrwałe współżycie, jakaś nieustanna wspólnota spraw, zainteresowań, incydentów, przygód, dramatów wiąże ludzi bardzo silnie.

Być może jest w tym też jakaś szczypta metafizyki.

W 1948 roku zaprzyjaźniony ze mną młody grafik Janek Lenica nagle przywiózł siostrzyczkę, żeby pokazać jej Warszawę. Przyszedł do mnie z tą siostrzyczką. Może to był przypadek, może tak się złożyło. Nie wiem. Może los tak chciał. W każdym razie pan Konwicki zaczął być absztyfikantem, uderzać w koperczaki, pojawiał się w Poznaniu. Niezbyt dobrze byłem ubrany, jeszcze dość ubogi, postrzępione ubranko, skarpety z dziurami na piętach, ponieważ do cerowania nie miałem ani zdrowia, ani sił. Jak się robiły dziury na pięcie, to przekręcałem piętę na podbicie. Więc w takim stroju trochę niedbałym, bez wiedzy rodziców oblubienicy, udaliśmy się do magistratu. Urzędnik, znajomy ojca Danki, i woźny stanęli jako świadkowie. Stary Lenica był w tym czasie za granicą, w Bułgarii. Jak wrócił i powiedziano mu, że Danka wyszła za jakiegoś młodego, nierokującego żadnych nadziei literata, osłupiał.

Czy żona miała na Pana duży wpływ?

Jest to zupełnie naturalne, że w takim intensywnym obcowaniu, jeśli jest się razem dwadzieścia cztery godziny na dobę, dzieci się chowa, podróżuje, martwi, kłopocze, załamuje, podnosi, to muszą działać jakieś wpływy. I te wpływy działają być może łagodząco, jednolicą stadło małżeńskie.

Danka niewątpliwie wielokrotnie mnie powstrzymywała przed zrobieniem jakiegoś głupstwa, bo ja jestem impulsywny. Zawsze mnie stopowała, zawsze mówiła: „Nie przesadzaj, uspokój się, to za dużo, tego nie potrzeba”. Ja też wiem, że na nią wpływałem. Swoją niecierpliwością doprowadziłem do tego, że ona śniadania robiła wieczorem. I nauczyłem ją punktualności, chociaż może i tak byłaby punktualna. Myśmy zawsze byli postrachem wytwornego warszawskiego towarzystwa, bo z uderzeniem godziny naciskaliśmy dzwonek do drzwi. Gospodarze w popłochu, żona jeszcze w wannie, mąż w pidżamie, co tu zrobić? Konwiccy już przyszli. Widziałem, że ta moja niecierpliwość, nerwowość, mój rytm Dance się udzielał. I to coraz bardziej.

Ale jej wpływy na mnie działały stabilizująco. Byłem dużo bardziej stateczny niż teraz, kiedy jestem sam i sam muszę sobie ze wszystkim poradzić. Teraz zbabulałem, każda najmniejsza trudność życiowa

doprowadza mnie do rozpadu wewnętrznego. Kapiący kran, którego nie mogę zakręcić, to już jest dla mnie wielkie niebezpieczeństwo. Po prostu stałem się mniej sprawny życiowo, co jest zrozumiałe, bo z drugą osobą tworzy się grupę, kolektyw i to, co czyha, co spada na człowieka, rozkłada się na dwoje.

Druga osoba swoją obecnością też chyba dopinguje.

Oczywiście. To jest poczucie odpowiedzialności. Czułem, że skoro wyszła za mnie, to odpowiadam za jej życie. To był poważny akt zaufania z jej strony i muszę teraz temu sprostać. Na przykład w którymś momencie zauważyłem, że źle na nią wpływa, kiedy cały czas jest zajęta domowymi sprawami, że zdarzają się jej momenty depresji. Jedynym na to lekarstwem było wywiezienie jej na tydzień, dwa, za granicę. Żeby kupiła sobie coś ładnego, coś miłego zobaczyła, posiedziała w kawiarni. To dawało jej zastrzyk energii na dłuższy czas. Starałem się ją ze dwa razy do roku, w najgorszym wypadku raz – jeśli to było możliwe – wywieźć za granicę i stworzyć jej odrobinkę komfortu, który stanowił szalony kontrast wobec naszego niezwykle zgrzebnego, czasami beznadziejnego życia tutaj.

Mówił Pan, że kobieta powinna mieć w sobie pewną tajemnicę, że nie chce Pan oglądać jej – jak Pan to określił – z pozycji bidetu. Czy kobieta, obok której żyło się pięćdziesiąt lat, może pozostać tajemnicza?

Tak. Tak jest. Danka odeszła z jakąś tajemnicą. Do końca nierozpoznana przeze mnie. I to w sposób dobry dla niej i dla mnie. Nie było między nami takiego naturalistycznego, byle jakiego spoufalenia się. To trudno wytłumaczyć, ale ona była taka, jaką ja także chciałbym widzieć kobietę w literaturze. Mimo że pięćdziesiąt lat razem, oczywiście macie rację, musieliśmy się poznać na wskroś, ale jednak coś w niej było, w najlepszym sensie własnego, tajemniczego. Myślę, że ja też byłem dla niej stale rodzajem pozytywnej niespodzianki.

Choroba, która ją nagle dotknęła, uderzyła w nią jak piorun i uczyniła z niej osobę niemogącą sprostać własnym wymaganiom co do siebie i co do otoczenia. Myślę o poczuciu godności, estetyki. Myślę, że Danka w którymś momencie postanowiła sama odejść. Pamiętam wstrząsający moment pod koniec jej choroby. Był późny wieczór, koło jedenastej, ciemno, tylko w jej pokoju paliło się światełko. Ja się tam krzątam, coś jeszcze daję do picia,

jakąś pigułkę, poprawiam pościel. Bo ja biegałem koło niej. To zrozumiałe. Usiłowałem wpychać jedzenie, ciągle liczyłem na cud. Więc krzątam się i nagle widzę bardzo intensywnie wpatrzone we mnie oczy Danki, i ona wtedy powiedziała: „Ja Cię bardzo kocham”. I to było właściwie pożegnanie. Teraz snuję się po tym mieszkaniu sam. Chodzę i myślę sobie, że ona miała rację, odchodząc. Dlaczego? Dlatego, że w jej pojmowaniu świata, w jej zachowaniu się na tym świecie, nie było chyba miejsca na brzydotę starości. Odeszła w pełni urody, całkowicie sprawna intelektualnie, odeszła w sposób godny. Tę ohydę starości to ja, jako mąż, powinienem wziąć na siebie.

Czy czuje Pan wciąż obecność żony, czy rozmawia Pan z nią w myślach?

Ja do tradycji religijno-obyczajowej, że duchy, że zmarli i tak dalej, mam stosunek sceptyczny, to znaczy trochę wierzę, trochę nie wierzę. Ale powtórzyłbym to, co mi powiedział mój przyjaciel, poeta Andrzej Mandalian. Mówię mu, że może jej w ogóle już nie ma, może to jest nicość. A on powiada: „No tak, ale ona jest w tobie”. I to jest fakt, ona jest we mnie. Mam poczucie jej obecności. Nawet komentuję Dance w myślach swoje postępki. Tłumaczę: „Wiesz, musiałem tak, bo coś tam, ale wiem, co byś powiedziała, tak, tak, tu jednak znalazłem się jak trzeba”. Dalej się z nią liczę i koryguję swoje postępowanie. Staram się też jak najmniej prosić ją o interwencję pozaświatową.

Tak to jest. Sporo mówiłem, ale sporo też nie powiedziałem. I tak trzeba, nie wszystko należy mówić. Zbytnia otwartość, zbytnia szczerość, nie zawsze jest stosowna. Oczywiście, gdybym tak jak moi przyjaciele miał pięć żon, to może więcej mógłbym wam opowiedzieć, ale jakoś tak się złożyło, że tyle lat przeżyłem z jedną.

XXIV

Kto powiedział – kasjer dupa?

Spróbujmy na koniec określić Pańskie obecne samopoczucie, Pański stan mentalny.

Jest on lekko odkształcony przez przypadki losowe, które mnie spotkały: odejście żony, ciężka choroba młodszej córki. Wcześniej nie byłem brutalnie doświadczany przez życie, dlatego te ostatnie przejścia troszkę mnie podłamały.

Z grubsza można by było powiedzieć, że ja ciągle patrzę i obserwuję, bo mam, niestety, taką przypadłość. Kiedyś powiedziałem, że mam oko muchy, za dużo widzę. Niepotrzebnie. Lepiej mniej widzieć, łatwiej się wtedy żyje.

Gdy się teraz sobie przyglądam, to myślę, że moja wewnętrzna wyporność, moja wewnętrzna potencja była zaprogramowana na – załóżmy – jakieś sześćdziesiąt pięć lat. Na tyle to obliczam. A tu natura zrobiła sobie żarcik towarzyski: biologicznie dała mi szansę na dłuższe życie. To jest o tyle dziwne, że ja byłem chorowity, pod koniec wojny miałem początki otwartej gruźlicy. I niby chorowity, a jednak żyję, i nie widzę, cholera, końca. W związku z tym występuje we mnie pewna asymetria. Gdybym zachował się z godnością i poprzestał na sześćdziesięciu pięciu latach życia, toby się wszystko jakoś zamknęło. Końce biologii i życia intelektualnego by się pokryły. To byłoby dla mnie dużo estetyczniejsze, wizualnie do przyjęcia. Dla otoczenia też byłoby sympatyczniejsze. Ale żyję dalej. W związku z tym wyłażą wszystkie niedogodności podeszłego wieku.

Ja nigdy sobą nie zajmowałem otoczenia. Wciąganie innych w moje sprawy jest dla mnie ogromną przykrością. Jak mam gdzieś zadzwonić i o coś poprosić, to dwa dni umieram z przykrości. Mam taką zasadę: musisz sobie dać radę sam, samemu się wyrobić. Dziś można kupić kilo

cukru w najbliższym sklepie, a ludzie i tak dzwonią do znajomych i pytają: „Nie masz kogoś w centrali cukierniczej?”. Wszyscy przyzwyczaili się do wciągania otoczenia w swoje sprawy. Ja z tego rezygnuję. Zresztą moje siedemdziesiąt pięć lat życia to jest siedemdziesiąt pięć lat rozczarowań. To też zniechęca do gorliwego uczestnictwa. A przecież starałem się coś robić. Pięć książek w podziemiu wydałem. Teraz czytam gdzieś o podziemnej literaturze i widzę z satysfakcją, że tego nigdzie nie odnotowali. Nie ma tego. Bardzo dobrze. W tej mojej skromności jest troszeczkę pychy i zaczynam się niechcąco chwalić. Wobec tego przerywam i idziemy dalej.

Ja jestem związany ze swoją generacją. Nie mam ambicji nagle się teraz odmienić i jak niektórzy nasi staruszkowie-artyści, wyskoczyć jako młodzieniaszek, awangardzista, noszący się nonszalancko i nowocześnie. Nie mogę, jako żwawy staruszek, wskoczyć w nurt życia artystycznego, na jakiejś wystawie zrobić na środku kupę starczą i ogłosić to dziełem sztuki. Ani też nie byłbym w stanie napisać erotyczno-pornograficznej książki. Chociaż jakieś doświadczenia skromne mam, i może nawet zaimponowałbym młodszym pokoleniom. Uważam to jednak za niezbyt taktowne. Jak powiedziano w Biblii – to już pewnie wam mówiłem, bo to jedyny cytat, który dobrze pamiętam – „jest czas siewu i jest czas żniw”. Trzeba się zgodzić na swój los, na swój odcinek w czasie liniowym, jeśli czas liniowy istnieje, i nie mieć za dużych ambicji. Żyjąc, wydrapałem swój monogram na naszej ścianie płaczu. To znaczy zapisałem nasz stan mentalny, sposób patrzenia, nasze upodobania, rygory estetyczne. Jestem do tego wszystkiego przywiązany.

Świat wykonał teraz gwałtowny skok. Szczególnie gwałtownie zmieniła się, i zmienia nadal, mentalność młodych pokoleń. Doświadczenia ludzkości przez te ostatnie dwa wieki burzliwego rozwoju cywilizacyjnego musiały, oczywiście, spowodować pewne zmiany w gatunku *homo sapiens*. Możemy zapytać, dlaczego ten gwałtowny rozwój cywilizacyjny nie nastąpił sześć wieków temu? Nic temu nie przeszkadzało. Ale coś się stało tajemniczego i nastąpił później. Ja na to patrzę ze zrozumieniem, nie powiem, że z aprobatą, bo wiele przejawów współczesnego życia jest mi

obcych, nieraz przykrych, ale ja się z tym godzę, bo wiem, że tak musi być. Nie jestem już jednak w stanie brać w tym udziału.

Swoboda obyczajowa, która wybuchła na całym świecie, o dziwo, zubożyła życie emocjonalne. Coraz więcej ludzi jest bezpłciowych, coraz więcej panów wystraszonych, bojących się pań. Nauka już to potwierdziła, że facet cały czas myśli: „Czy ja się sprawdzę? Czy mi się to wszystko uda?”. I jak do czegoś dochodzi, to rzeczywiście mu się nie udaje.

Mówiłem też już, że ciąży na mnie niefortunne, wileńskie dziedzictwo: kult ascezy.

Moje życie można porównać do kawałka gumki, jest bardzo rozciągliwe. Mogę w każdej chwili – jestem do tego przygotowany – oddalić się na zawsze albo być powieziony na piętnaście lat na Sybir. Ale mogę też w każdej chwili pójść na bankiecik, na jakąś pijatykę. Mogę być przymuszony przez okoliczności do zabiegania o coś, do jakiegoś strasznego wysiłku, ale mogę też popaść w prostrację, lenić się trzy tygodnie, nie móc się zmobilizować.

Muszę powiedzieć, że bardzo zazdroszczę kolegom z różnych branż, którzy cały dzień poświęcają adoracji swojej osoby. Żyją w przekonaniu o swej niezwykłości, o swej nierozpoznawalnej głębi. Niejednokrotnie słyszałem, jak koledzy mówili, że lata trawią na to, żeby poznać samych siebie. Ja poznałem siebie na wylot dawno temu i już mi się nie opłaca poświęcać sobie tyle uwagi. Jestem jednym z pyłków sześciomiliardowego obłoku kurzu. Nie potrafię się zdobyć na autoadorację, na poczucie, że jestem kapłanem sztuki, autorytetem i się z tym obnosić. Szkoda, że nie mogę, bo byłoby mi przyjemniej żyć. Człowiek z poczuciem misji jest leciutko znieczulony, znarkotyzowany. Dlaczego nie mogę? Przyczyny mogą być przeróżne. Na przykład wyniesiony z wojny lęk przed tym, żeby kogoś nie oszukać, nie wprowadzić w błąd. Stąd to irytujące w moich książkach podważanie samego siebie. Czytelnik w końcu mówi: „Dobrze, ale jak Pan w końcu uważa, bo Pan najpierw pisze to, a potem co innego?”. Ja nie chcę, żeby mi wierzono za darmo. Mnie kiedyś w podniosły sposób oszukiwano, więc ja wolałbym nie wprowadzać nikogo w błąd.

Oczywiście, ja tak skromnie mówię o niechęci do autoadoracji, ale przecież zajmowałem się sobą w jakiś sposób. Z pobudek szlachetnych, żeby sprawdzić, czy potrafię sprostać oczekiwaniom otoczenia, znaleźć się w społeczeństwie. I z mniej skromnych, badając, czy nie znajdę jakiegoś środka, jakiegoś klucza, pozwalającego uchylić przynajmniej odrobinę tajemnicy, w której żyjemy, której nie znamy i której chyba nigdy nie poznamy. W tym procesie autoanalizy doprowadziłem się do stanu być może podniosłego, ale niezbyt dla mnie korzystnego. Moje *ego* zostało w dole, a ja, ze swą świadomością, oderwałem się. Czerpię energię z motoru, jakim jest ciało, ale jestem z moim *ego* w dużym konflikcie. Moje *ego* jest jak *ego* normalnego ssaka dwunożnego: ma instynkty, chęci – być, pokazać się, błyszczeć, mieć sukcesik, jakąś przystojną panią poderwać.

Pierwszym odruchem mojej świadomości była euforia wolności. Że się uwolniłem od poniżającego *ego*. Potem w moim obłoczku świadomości, który jest przypuszczalnie bardzo wątlutkim obłoczkiem, nastąpiły konflikty. Ja zresztą nie bardzo wierzę, żeby ten obłoczek mógł trwać, kiedy zabraknie baterii, z której czerpie energię. Nie wiem, co się z nim wtedy stanie.

Oczywiście, ja to wszystko mówię, ale to nie znaczy wcale, że nie skoczę nagle do przodu, gdy coś się we mnie ocknie. Muszę tylko mieć jakiś impuls od otoczenia, od przyrody, chmur, deszczu, od nastroju moich współczesnych. Umyślnie się pilnuję, żeby, zdopingowany zabiegami wszystkich dookoła, nie siąść i na siłę czegoś nie robić, żeby tylko być obecnym. Zobaczymy, co przyniesie życie, a życie przynosi czasem wiele niespodzianek.

Tym bardziej że, jak wiecie, jestem spod znaku Raka, a w horoskopie Raka jest powiedziane, że Raki stale zaczynają życie na nowo. Co i ja też robiłem – nie wiem, czy z pożytkiem – przez przeszło pół wieku.

Taki oto jest w tej chwili stan moich aktywów i pasywów.

Choć powtarza Pan, że świat gwałtownie przyspieszył, nie wygląda Pan na zagubionego.

W jakąś moją rocznicę zadzwoniła pewna pani z telewizji. Byłem ogłupiały, bo akurat oglądałem sport. Pani pyta, co tam u mnie, ja odpowiadam nieskładnie, więc ona na to: „To może ja powiem, że Pan jest zagubiony”. Ja chcąc wrócić do oglądania sportu, powiedziałem: „Tak, tak, niech Pani tak powie”.

A ja przecież nie jestem zagubiony. Jestem strasznie przytomny, na razie, oko mam wyostrzone i wszystko wiem. Umiałbym sobie poradzić w obecnych okolicznościach, one nie są skomplikowane. Pamiętajcie, że życie poszło nie do góry, w sensie intelektualnym, tylko w dół. Mnie się jednak nie chce, nie mam motywacji. Gdy człowiek jest już bliżej końca, to w sposób naturalny zastanawia się: „Dobrze, ale co to wszystko znaczy?”. Podsumowuje się, podlicza życiowe słupki. I pyta: „Co jest dalej?”.

Pan właściwie zawsze mówił o starości.

Tak się kiedyś żyło. Jest taki wiersz Asnyka, w którym on mówi do panienki, że jest stary. A ma trzydzieści siedem lat. Czytam w jakichś wspomnieniach, że ktoś wszedł do „Honoratki” przed Powstaniem Listopadowym i powiada: „Zobaczyłem przy stole kilkunastu czcigodnych czterdziestoletnich starców”.

Druga sprawa to to, że myśmy bardzo wcześnie zaczęli. Dzisiaj, mając trzynaście lat, byłbym bez mała bobaskiem wożonym w wózku. W ja w tym wieku byłem w 1939 roku w oddziałach paramilitarnych ochrony kolei. Miałem straszak przeborowany, opaskę i tampon z płynem zastępującym maskę przeciwgazową. Gdy miałem szesnaście lat, podlegałem obowiązkowi pracy, zasuwałem pod batem dziesięć–dwanaście godzin. Zdążyłem otrzeć się o kilkanaście, jeśli nie o kilkadziesiąt zawodów, w tym na przykład o upiorną pracę tracza. Tracze cięli pnie na deski. Kładło się pień na kozłach – jeden tracz był na górze, drugi na dole, i dziesięć godzin ciągnęło się piłę góra–dół. Ciężka była też praca kopacza ziemnego.

Po wojnie, siłą rzeczy, natychmiast wchodziło się w życie. Jako dziewiętnastolatek, byłem redaktorem technicznym w „Odrodzeniu”. Uważałem, że nie mogą się beze mnie obejść, bo tylko ja znałem wszystkie tajniki drukarskie. Mój kolega Ścibor-Rylski, który zajął stanowisko dziennikarskie, a był chyba młodszy ode mnie, musiał zapuścić wąsy, żeby

dodać swej sylwetce powagi. Chcąc nadrobić brak lat, chodziliśmy w kapeluszach i sakpaltach, takich płaszczach prawie do kostek. Żyliśmy, a przynajmniej ja żyłem, w kompleksie młodziankowości. Wstydziliśmy się młodości. Dopiero na stare lata pomyślałem sobie: „Zaraz, chwileczkę, przecież to też jest okres mający prawo do istnienia w literaturze”. I napisałem wtedy *Kronikę wypadków miłosnych*.

Gdy miałem dwadzieścia parę lat, pisałem o starszych, w swoim przekonaniu wręcz starych. Wstydziłem się pisać o równolatkach. Takie były obyczaje. Młodość nie była pyszna, była pokorna. Nie demonstrowała się z wyższością, tylko starała się zatrzeć siebie i przybrać rysy dojrzałości.

A może ciągłe mówienie sobie: „jestem stary”, łagodzi wstrząs, gdy starość naprawdę przychodzi?

Mógłbym nie wydawać jęków: „Boże, ja się tak starzeję”, gdyby nie lustro. Ono od czasu do czasu o tym przypomina. Tutaj dodam jako ciekawostkę historyczną, że w moich stronach, w wiadomym miejscu na mapie, było w złym guście, żeby mężczyzna patrzył do lustra, zwracał uwagę na jego istnienie. Ja, zanim zacząłem się golić, nie bardzo wiedziałem, jak wyglądam. Wydawało mi się, że głowę mam jak piłka do futbolu amerykańskiego – jajowatą. Byłem zaskoczony, gdy zobaczyłem, że jest inaczej. Poza tym moje rysy wydawały mi się bardziej uniwersalne. A tu widzę – jakaś spłaszczona gęba Słowianina. Strasznie byłem tym rozczarowany, ale przyjąłem istniejącą sytuację z godnością.

Czy rok 1989 wpłynął na Pana? Czy może powiedział Pan sobie: „dla mnie jest już za późno”?

Ja mam taką naturę, że w czasie kiedy wydawałem w podziemiu i byłem jak gdyby po stronie opozycji, ciągle czułem się odpowiedzialny za ten nieszczęsny PRL. I po 1989 roku też, aż do dzisiaj, wciąż czuję się odpowiedzialny.

Jedyny skok samopoczuciowo-mentalnościowy miałem w grudniu 1981 roku. Mnie się wydawało, że wprowadzenie stanu wojennego jest niemożliwe. Że w ruch „Solidarności” społeczeństwo zaangażowało wszystkie swoje najlepsze siły. Tam byli lotnicy z RAF-u, inżynierowie,

wynalazcy, żołnierze, złodzieje, siłacze, intelektualiści. Wyglądało, że takiej siły nie da się poskromić. Byłem zaskoczony, że to tak gładko padło.

To wiązało się też z estetycznym łańcuchem moich życiowych rozczarowań. Jak się domyślacie, rok 1939 nie był eksplozją entuzjazmu. Nawet na peryferiach widać było, że Niemcy rozpruli nas jak starą pierzynę. Dzisiejsze gloryfikowanie Września jest dobre tylko dla naszego samopoczucia, bo, niestety, nie bardzo nam wtedy poszło. Potem przychodziły okupacje i odchodziły. Wydawało się, że coś się wydarzy, i nic się nie wydarzało. Wreszcie przyszła wolność, taka, jaka przyszła.

Nie będę wymieniał następnych spodziewań się i rozczarowań. Było ich sporo.

Pan lubi zwodzić czytelników co do swego rodowodu. Raz mówi Pan o robotniczym, raz o szlacheckim. Jest też tajemnicza postać Pana dziadka ze strony ojca – nie wiadomo, kim był.

Jak ja siebie traktuję rodowodowo? Nie wiem, co odpowiedzieć. Boję się nadużycia, dlatego przepraszam Was i ewentualnych czytelników, ale powołam się na mego wielkiego rodaka litewskiego, pana Adama Mickiewicza. Co można powiedzieć o jego rodowodzie wobec jego dokonań? Znów drżę z lękiem, żebyście nie myśleli, że się podszywam pod pana Adama, ale to może tłumaczyć zjawiska z dalekiej, puszczańskiej kresowości. Ojcem Mickiewicza nie był ani książę Radziwiłł, ani księżna Trubeckaja, ani wynalazca czegoś – aczkolwiek pierwszą operację raka piersi zrobił lekarz w Nowogródku, czego się dowiedziałem od przyjaciół, profesorów medycyny. Jednym słowem, pan Adam wynurzył się jakby z nicości, z pól, bezkresnych łąk, jezior i puszcz. I tutaj, znowuż zdejmując czapkę i nisko się kłaniając, powiadam, że ja też z nicości jestem, tej kresowej.

Mogę opowiadać, że ciocia, że wujek, kto czym się zajmował, ale to by było zbyt tutejsze, koroniarskie. Ja jestem z pauperyzującej się i degradującej polskości na dawnej Litwie, która podlegała bardzo ostrej rusyfikacji i deklasacji. Ambicją carów było, żeby zachodnie gubernie najszybciej stały się rosyjskie, i ich własne.

Oj, widzę, że zręcznie to skreśliłem, i nawet z jakimś ziarenkiem tajemnicy pozostałem.

Mówił Pan, że żona potrzebowała od czasu do czasu wyjazdu na Zachód, żeby odpocząć od życia tutaj. A co Panu jest niezbędne do normalnego funkcjonowania?

Nic mi nie jest potrzebne. Gdy byłem młodszy, wiedziałem, że relaks daje wysmukła flaszeczka z takim przeźroczystym płynem. Uważałem, że od czasu do czasu trzeba zabankietować w celu zrelaksowania się.

Mówię to tak nonszalancko, ale za tym kryje się problem: ja jestem niełatwy do rozładowania. A może mitologizuję? Czasem się nad tym zastanawiam, bo ktoś powiedział mi kiedyś o kimś: „Byle czym się martwi, byle czym się pociesza”.

Ja mam trochę z usposobienia kasjera kolejowego z anegdoty Stasia Dygata. Stasio stał przed wojną w ogonku do kasy kolejowej. Z okienka co jakiś czas wychylał się kasjer i mówił srogim tonem: „Kto powiedział: kasjer dupa?”. Miał kompleks, że się guzdrze. Ja też wszystko, co się dzieje dookoła, przyjmuję jak hipochondryk, który gdy usłyszy o chorobie, to natychmiast ją sobie wmawia. Wyszukuję w sobie negatywy życia, jestem na to uczulony. A mam różnych pomyłek, kraks i błędów sporo na koncie. Ale znowuż myślę sobie, że chyba starałem się w tym wszystkim zachować przyzwoicie.

Już mnie poznaliście, znacie mój zły charakter. Ktoś powiedział, że jestem kolczasty. Trochę tak jest. Przed wami udaję łagodnego, zdystansowanego człowieka, ale przecież mnie cholera od czasu do czasu bierze, gdy patrzę na to, co się dzieje, a moje książki są na ogół kłótliwe. Pod pokrywką epiki i humoru jest tam nieustanna polemika ze współczesnością. Więc może to też jest chęć zabrania głosu.

Ciągle posługujemy się banałami – wielka sztuka, sztuka wieczna, że piana zniknie, a dzieła pozostaną. Tylko że zostaną te dzieła, co do których współcześni umówią się, żeby zrobić z nich lektury szkolne. Dlatego literaci tak starają się dostać na listę lektur. Liczą, że biedne dzieci pod przymusem przeczytają potem jakieś bryki, bo i tak nie będą w stanie przeczytać ich książek. Ale dzięki temu literaci będą w obiegu.

Pana książki są w lekturze.

Nigdy nie wiedziałem, czy ja jestem na liście, czy nie. Ja byłem tak zwany sezonowy klasyk. Rok, dwa i mnie wyrzucano. Potem znowu wracałem. Szczerze mówiąc, wolałbym być zabroniony w szkole, jest to bardziej pociągające i bardziej się opłaca. Nie wiem, czy jestem teraz w lekturach, czy nie. Ale jak by mnie wyrzucili na zawsze, to by ulżyło paru kolegom. Bo ci koledzy od dwudziestu lat gadali, jęczeli, że Konwickiego aż dwie książki są wpisane, aż dwie. Nie wiedziałem, że liczba dwa wymaga aż takiego westchnienia.

Idźmy na kompromis, dobrze jest być w lekturach szkolnych, bo czasem wznowią i coś tam do kieszeni wleci. I dobrze też nie być w tych lekturach szkolnych, bo wtedy książka, niewymiętoszona na lekcjach, może wzbudzić większą ciekawość młodej publiczności.

Co Pana teraz jeszcze interesuje? Na czym zaczepia Pan oko?

Bardzo łatwo na to odpowiedzieć: na wszystkim, co może mi powiedzieć coś nowego czy w literaturze, czy w kinie. Nie czytam, szczególnie teraz, dla urody prozy, dla formalnej biegłości czy dlatego, że coś jest modne. Czytam na przykład książki popularnonaukowe – wyobraźnia ludzka wystrzeliła w stronę nowej fizyki, która pootwierała takie perspektywy, że aż człowieka zatyka.

Dawniej lubiłem książki wszelkiego rodzaju. Jak była dobrze napisana, każdą chętnie czytałem, z wyjątkiem kryminałów. Dlaczego? Bo u nas na Wileńszczyźnie mówiło się: „ciekawość – pierwszy stopień do piekła”. Nie wolno było zdradzać tej cechy, niełądnej, nieprzyjemnej. W związku z tym ja nigdy nie byłem ciekaw, na przykład tego – kto zabił? A jak nie byłem ciekaw, kto zabił, to nie opłacało mi się czytać kryminałów.

Wróżbici przepowiadają Panu dziewięćdziesiąt pięć lat życia. Czy Pan planuje jakoś te dwadzieścia lat, które przed Panem?

W buddyzmie podoba mi się postulat życia w zgodzie z naturą. Nie chcę sobie niczego organizować do przodu, tym bardziej że wiem, że to się nigdy nie udaje. Muszę się zdać na to, co przyniesie czas, życie, otoczenie, na to jak dopisze mi moja kondycja. Takie planowanie nie wydaje mi się godne.

Wielcy władcy projektowali sobie grobowce. Ja nie mam powodu do budowania grobowca. Zresztą nie mówmy o władcach, wiemy o naszych współczesnych, którzy sobie zawczasu szykowali życie pozagrobowe.

Niektórzy wpisują na grobach swoje imię i nazwisko oraz datę urodzenia. Zostawiają tylko miejsce na datę śmierci.

Nie jestem w stanie wczuć się w taką sytuację. Nie z tego względu, że facet sobie jakby zapesza to przyszłe życie. Po prostu nie wiem, co to właściwie jest, to jego postępowanie. Oszczędność? Pedanteria?

Czytałem kiedyś, nie pamiętam, w jakim piśmie, relację pełnomocnika rządu na Ziemiach Odzyskanych, który w 1945 roku przejmował tam mienie poniemieckie i zetknął się z Gerhartem Hauptmannem. Był świadkiem, jak w tym strasznym czasie – front dopiero przeszedł, Ruscy rabują, polska władza nieudolnie próbuje zaprowadzić porządek – roztrzęsiony Hauptmann, ze swoim damskim dworem, szykuje swe odejście. Odejście noblisty. Tylko tym jest zajęty. Jak odejdzie, jak to zostanie upamiętnione. To na mnie zrobiło wrażenie. To jest wstrząsający syndrom.

Ja jestem nonszalant. Mogę się przewrócić do rynsztoka podczas spaceru. Oczywiście, co tu dużo gadać, wolałbym uniknąć cierpienia. My, w dobrej formie, goniąc za życiem, nie zdajemy sobie sprawy, że kula ziemska jest wypełniona potworną ilością ludzkiego cierpienia. Dopiero gdy się wejdzie w życie jakichś rodzin, to się widzi, ile tam jest męki, ile dramatu, ile cierpienia, które stanowi przynajmniej połowę naszej dawki życiowej na tym globie.

Słuchajcie, to, co mówię, można by było zawrzeć w encyklopedii – „Encyklopedii Tadeusza Konwickiego”. We wszystkich dziedzinach życia otworzyłem wam nowe perspektywy.

Jesteśmy wdzięczni.

No, ja myślę.

Widzę, że nie ma więcej pytań.

Ja mogę na koniec jedną rzecz powiedzieć. Ta wasza książka o mnie jest eksperymentem, bo to jest pierwsza od wielu lat książka, w której nie będzie obelg, oszczerstw, insynuacji i donosów na bliźnich. Dlatego myślę,

że trochę przez to nabiłem nakład. Wszyscy pochlebnie wymienieni polecą kupić, żeby pokazać rodzinie i dzieciom, że pan Konwicki o nich dobrze mówi. A ci, których pominąłem, bo z jakichś względów o nich nie pamiętałem, też pójdą kupić, bo pomyślą: „Tak, tak, ale może w którymś z akapitów znajdziemy o sobie miłe słowo”.

Warszawa, 2000–2001
Rozmawiali: Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba

Źródła fotografii

[1] Jerzy Troszczyński / Filmoteka Narodowa
[2] Archiwum Marii Konwickiej
[3] Archiwum Marii Konwickiej
[4] Archiwum Marii Konwickiej
[5] Archiwum Marii Konwickiej
[6] Archiwum Marii Konwickiej
[7] Wiesław Rutowicz / Studio Filmowe KADR, materiały Filmoteki Narodowej
[8] Zbigniew Hartwig / Studio Filmowe KADR, materiały Filmoteki Narodowej
[9] Archiwum Marii Konwickiej
[10] Studio Filmowe ZEBRA, materiały Filmoteki Narodowej
[11] Zofia Łapicka / Archiwum Zuzanny Łapickiej
[12] Zofia Łapicka / Archiwum Zuzanny Łapickiej
[13] Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta
[14] Studio Filmowe ZEBRA
[15] Michał Browarski / FORUM
[16] Henryk Jedynak / Studio Filmowe ZEBRA, materiały Filmoteki Narodowej
[17] Archiwum Marii Konwickiej

WYDAWNICTWO CZARNE sp. z o.o.
www.czarne.com.pl

Sekretariat: ul. Kołłątaja 14, III p., 38-300 Gorlice
tel. +48 18 353 58 93, fax +48 18 352 04 75
mateusz@czarne.com.pl, tomasz@czarne.com.pl
dominik@czarne.com.pl, ewa@czarne.com.pl, edyta@czarne.com.pl

Redakcja: Wołowiec 11, 38-307 Sękowa
redakcja@czarne.com.pl

Sekretarz redakcji: malgorzata@czarne.com.pl

Dział promocji: ul. Marszałkowska 43/1, 00-648 Warszawa
tel./fax +48 22 621 10 48
agnieszka@czarne.com.pl, dorota@czarne.com.pl
zofia@czarne.com.pl, marcjanna@czarne.com.pl

Dział marketingu: honorata@czarne.com.pl

Dział sprzedaży: piotr.baginski@czarne.com.pl,
agnieszka.wilczak@czarne.com.pl, urszula@czarne.com.pl

Audiobooki i e-booki: anna@czarne.com.pl

Skład: d2d.pl
ul. Sienkiewicza 9/14, 30-033 Kraków, tel. +48 12 432 08 52
info@d2d.pl

Wołowiec 2015
Wydanie II